Marius Dumitrescu

arta cinematografică

între filosofie și psihanaliză

Editura SEDCOM LIBRIS
Șoseaua Moara de Foc nr. 4
Iași, România, 2021

Dedic această carte fiicelor mele,
Ana-Maria și Nicoleta, care m-au inspirat
prin pasiunea lor pentru arta cinematografică
și descifrarea acelor coduri și simboluri ascunse în filme

CUPRINS

Capitolul 1. Scurt istoric al cinematografiei 13

Capitolul 2. Scopul artei cinematografice 19

Procesul de transfer prin mecanismele de identificare-proiecție și reproducerea globală a imaginii 21

Mimetismul comportamentelor din producțiile cinematografice în rândul publicului 25

Arta cinematografică are un caracter global 26

Delocarea spațio-temporală a spectatorului 26

Limbajul primar al emoțiilor este universal 27

Orchestrarea emoțiilor/afectelor publicului 30

Filmul trebuie să-i ofere publicului tot ceea ce acesta dorește 33

Capitolul 3. Funcțiile artei cinematografice 35

Filmul facilitează dialogul intercultural într-o lume globală 37

Filme cu scenarii după piesele de teatru 38

Filme cu scenarii după romane de succes 38

Filme având ca temă artele marțiale 40

Filme cu scenarii realizate de mari filosofi 40

Filmul poate modifica o opinie 43
Rolul propagandistic al producțiilor cinematografice 46
Rolul educativ al filmului 48
Rolul terapeutic al filmului 51

Capitolul 4. **Timpul** 53
Despre timpul mecanic și obiectivitate în arta cinematografică 55
Manipularea timpului prin arta cinematografică 59

Capitolul 5. **Imaginea** 61
Imaginea-mișcare „preparată" tehnic și efectul acesteia asupra spectatorului 64
Tipologia imaginii în mișcare 66
De la afect la acțiune 70
Imaginea-pulsiune 71

Capitolul 6. **Scenariul** 81
Principiile generale ale scenariului de film 83
„Casablanca" (1942) – Premiul Oscar pentru cel mai bun scenariu 86
„The Last Emperor" (1987) – un scenariu autentic 91
„Gladiator" (2000) – un scenariu inspirat din surse istorice antice 95
Tehnica scenariului complex 99
Psihanaliza visului și elaborarea scenariilor hipnotice 102
Arta cinematografică și revelarea conținuturilor inconștiente 111

Capitolul 7. **Realitatea filmului** 119
Realitatea este doar o imagine subiectivă 121
Confruntarea omului rebel sau genial cu autoritatea mediocrității uniformizatoare 127

Publicul de film experimentează noi realități 129
Filmul ca recunoaștere a unor realități ascunse 131
„Nu trebuia să se întâmple așa" sau situații când recunoașterea (cunoașterea) unor realități ascunse nu aduce și împăcarea sufletului, ci dimpotrivă 133
Falsa percepție în imagini contrastante și ambivalente 139
Adevărata comedie se joacă în suflet *(innerspace)* 140
Cinematografia și materializarea dorințelor 141

Capitolul 8. **Știința efectelor speciale în cinematografie** 145
***Le voyage dans la lune (1902)* – apariții și dispariții magice** 149
***Gemini Man* (2019) – o nouă revoluție în tehnica imaginii cinematografice** 150

Capitolul 9. **Starul de cinema** 155
***The Star System* – un ingredient al succesului** 157
Anii 1930 – epoca de legendă a cinematografiei 165
Vârsta *starului* 167
O natură ambivalentă: *Good bad girl* și *Good bad boys* 168
Staruri în depresie sau când un star își atinge limitele 176

Capitolul 10. **Arhetipuri în cinematografie** 179
Arhetipul *eroului* 182
Eroul clasic 184
Eroul invizibil 185
Eroul android 185
Eroul robot 186
Eroul venit din Infern 187
Arhetipul atotputernicului *Eros* 188
Sex appeal-ul 188
Arhetipul amanților și al trișorilor în dragoste 191
Arhetipul *umbrei* 192
Super-Eroul 192

Cel mai bun prieten 193
Cascadorul 194
Personalitatea dublă 197
Arhetipul *morții* în cinema 206
Moartea ca sfârșit de lume 206
Moartea ca descompunere 207
Moartea ca banalitate 207
Moartea și crima 207
Moartea și comedia 208
Moartea simbolică sau sacrificiul 208
Moartea este, de fapt, un început 208
Moartea albă are parfumul libertății 210
Arhetipul *dublului* în cinema 212
Cazul special al vampirului 212
Arhetipul mortului viu:
monstrul umanoid din filmul „Frankenstein" 221
Arhetipul fantomei 221
Similarul fantomatic 224
Mefisto, dublura diabolică a lui Faust 226
Dublul poate fi bun sau rău 227
Arhetipul naturii ascunse din noi 229
Arhetipul *duelului*, imaginea-confruntare 230
Confruntarea tip western 231
Confruntarea „pe toate planurile" 231
Confruntarea cu civilizația coruptă 233
Confruntarea cu societatea viitorului 233
Confruntarea cu incertitudinile 235
Confruntarea cu propriile pulsiuni 236
„Faust – Eine deutsche Volkssage" (1926)
– Mefisto pășește în lumea filmului 236
Tema pactului pentru cunoaștere
în cinematografia anglo-saxonă 239
Confruntarea dintre om și amintirile sale obsesive 243

Confruntarea fiului cu autoritatea paternă **244**
Confruntarea omului cu extratereștrii **247**
Confruntarea dintre om și inteligență artificială **248**
Confruntarea dintre om și moarte **250**
„Psycho" (1960) –
Cum pot fi filmate moartea și răul împreună **250**
„Meet Joe Black" (1998) – Moartea ca experiență estetică **256**
„Det sjunde inseglet" (1957) –
Confruntarea metafizică dintre om și moarte **257**
Confruntarea cu demonul lumii **265**
Conflictul sub forma „bullying"-ului **267**

Capitolul 11. **Agresivitatea în arta cinematografică** **273**
Un tratat despre agresivitatea umană:
***Jenseits des Lustprinzips* (1920)** **275**
Nuvela *The Most Dangerous Game* (1924) **279**
Filmul *The Most Dangerous Game* (1932) **284**
Agresivitatea și criminalul în serie: filmul *Zodiac* (2007) **290**
Agresivitatea ca pulsiune în lumea contemporană **298**

Capitolul 12. **Puterea subiectivă în arta cinematografică** **301**
***A Clockwork Orange* (1971) – fragilitatea individului**
în fața brutalității instituționalizate **304**
***The Favourite* (2018) – experimentarea puterii subiective** **306**
***Brazil* (1985) – o radiografie a lumii contemporane** **308**

Capitolul 13. **Sexualitatea în arta cinematografică** **313**
***Le Notti di Cabiria* (1957) – puritatea unei prostituate** **316**
***Vivre sa vie: Film en douze tableaux* (1962) –**
frumusețea austeră a senzualității **317**
***The Wicker Man* (2006) și *Children of the Corn* (1984)**
– cum arată o societate doar a copiilor sau a femeilor? **319**

What men want? (2019) –
(Re)-descoperirea intuiției feminine 320

Capitolul 14. Marele pericol - imbecilizarea prin imagine ... 323

Capitolul 15. Sublimul propagandistic și arta cinematografică ... 329
Realismul socialist sovietic 332
Realismul nazist 334
Sublimul american 335

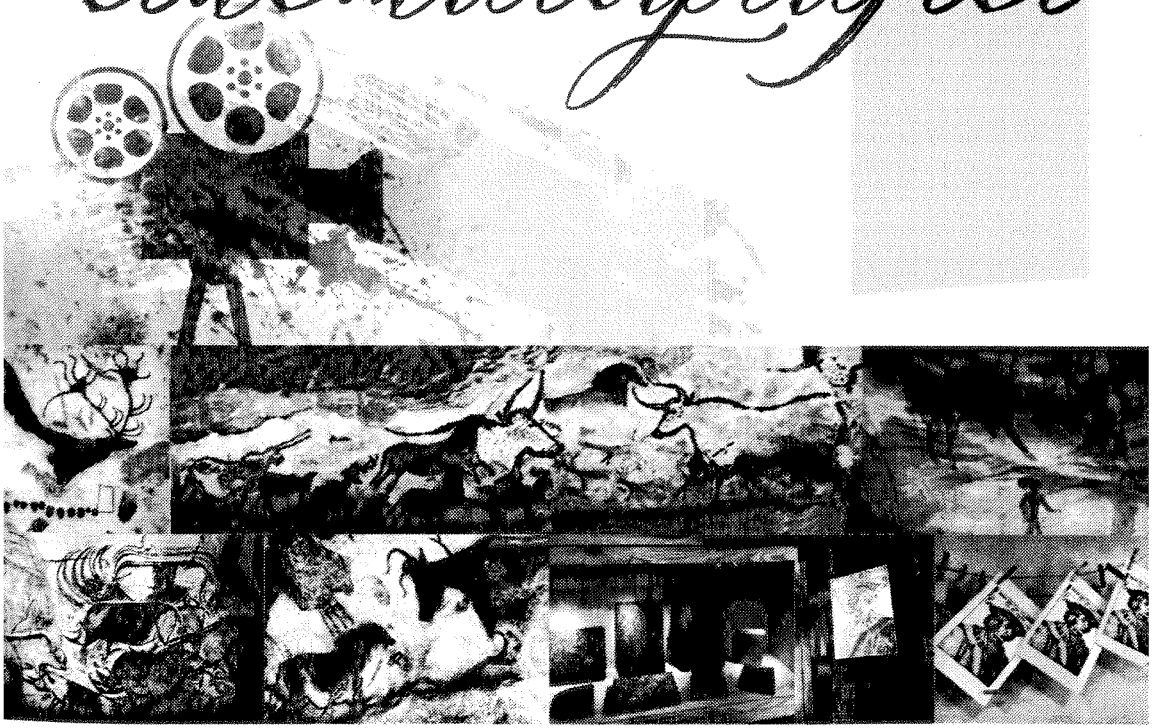
Capitolul 16. Pandemiile reflectate în arta cinematografică 339
Outbreak (1995) – confruntarea dintre o pandemie
și retardul instituțiilor statului 342
12 monkeys (1995) – „Să ne temem de puterea
pe care o avem la îndemână" 344
Black Death (2010) – cercetarea originii Răului
și lupta cu diavolul 349
Contagion (2011) – cum evoluează o pandemie? 354

Capitolul 17. O nouă muză se alătură cortegiului lui Apollo
pe Muntele Parnas 361
Arta cinematografică și memoria colectivă 363
Un banchet al umbrelor sau *The Other Side of the Wind* 365
Orson Welles și ochiul Meduzei 371

Capitolul 18. Arta cinematografică acceptă o nouă provocare:
„Merită înlocuită lumea umană?" 383
Surogate – realitatea se mută în lumea roboților umanoizi 385
Matrix – realitatea în care inteligența artificială
creează percepțiile 387

Filmotecă 393
Bibliografie 409

SCURT ISTORIC *al cinematografiei*



Arta cinematografică este – poate – cea mai apropiată de originea primelor manifestări artistice ale lui *Homo sapiens*, de acea minunată artă a cavernelor care proiecta pe pereți umbre ale unei lumi noi ce izvora din spațiul interior al artistului *(innerspace).* În caverna omului arhaic se năștea dublul lumii și se țesea povestea acesteia. Caverna se transforma, odată cu *Homo sapiens,* într-un *innerspace* asemenea minții lui și devenea, deodată, o veritabilă prelungire a acesteia. De altfel, tot din pictogramele cavernelor a evoluat și scrisul, precum și tot ceea ce ține de memoria datelor semnificative care marchează, în fapt, lumea interioară a lui *Homo sapiens,* ce-și găsea astfel o importantă formă de irumpere în cosmosul exterior. Pictura rupestră devenea acel loc de mediere, de compromis între exteriorul și interiorul acelei ființe atât de diferite de celelalte tocmai prin această miraculoasă putere de a proiecta imaginile din mintea sa.

Studiind istoria tehnicilor de reproducere a imaginii, filosoful și criticul cultural Walter Benjamin[1] (1892 – 1940) constata că, la început, grecii antici cunoșteau doar mulajul și baterea de monedă. Mai târziu, în Evul Mediu și apoi în Renaștere, s-a dezvoltat multiplicarea gravurilor din lemn pe o hârtie specială, tehnică ce a constituit baza pentru apariția tiparului și care a fost folosită, de exemplu, de Albrecht Dürer în atelierul său din Nürnberg.

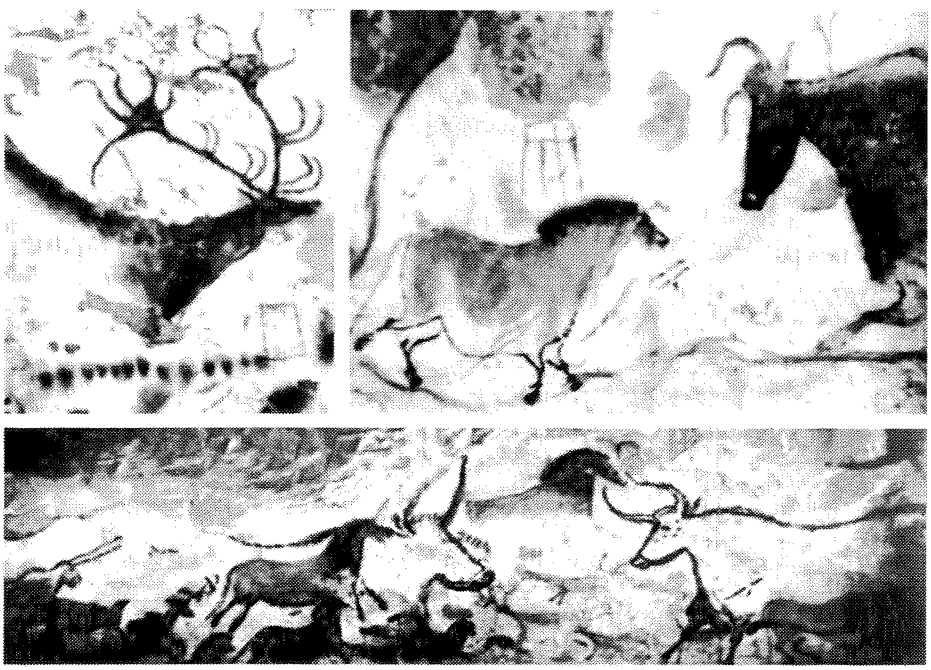
Toate aceste tehnici, ce reproduceau imagini statice, ajung la apogeu în secolul al XIX-lea prin tehnica litografiei.

---

[1] Walter Benjamin, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, traducere din limba germană de Christian Ferencz-Flatz, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015

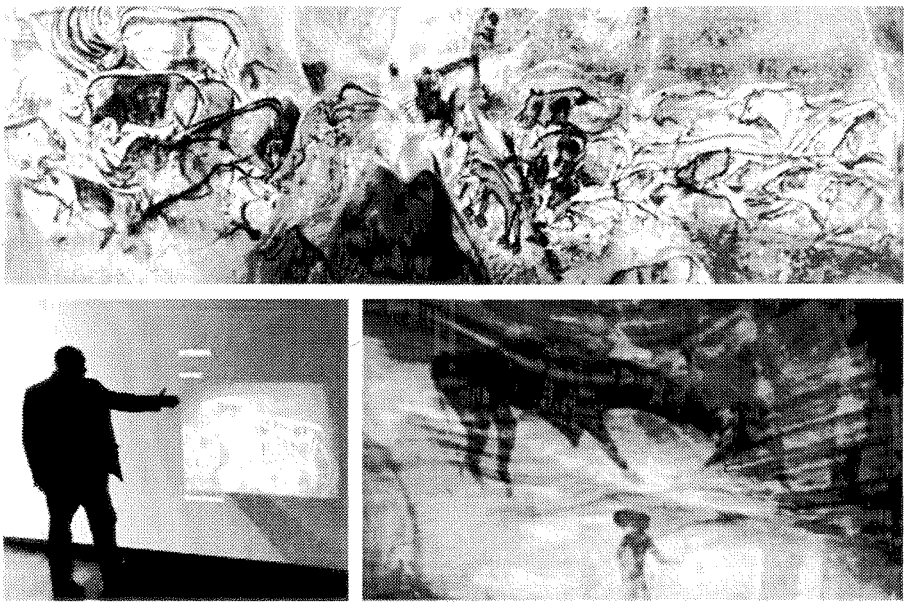
Odată cu dezvoltarea tehnicii fotografice se produce o nouă transformare, deoarece, pentru prima oară, mâna omului a fost degrevată de tehnica reproducerii.

Abia în secolul al XIX-lea, în anul 1893, americanul Thomas Edison a inventat *kinetoscopul*, punând bazele mecanice ale primei camere de captare a mișcării, dar acest aparat nu a folosit niciunui spectator. La scurtă vreme, în anul 1895, cei doi frați Lumière, Auguste și Louis, au construit o versiune îmbunătățită a acestui aparat, pe care au numit-o *cinemascop*. În interiorul acestuia se derula o peliculă fotografică de 35 mm, care putea înregistra și proiecta imagini în mișcare[2, 3]. Această mașinărie a realizat o adevărată revoluție, deoarece a dat naștere artei cinematografice și a permis ulterior dezvoltarea tehnologiei din acest domeniu în ritm rapid. Imediat, „cinemascopul" fraților Lumière a dat viață visurilor spectatorilor.



[2] Rémo Forlani, *Cinéma-Télevision*, Album N° 5 de la Collection *L'Homme et son aventure*, Édicope, Paris, p. 11

[3] Anwar Huda, *The Art and Science in Cinema*, Atlantic Publishers and Distributors, New Delhi, 2004, p. 9



Arta cavernelor – fresce preistorice

(Fotografii realizate de Marius Dumitrescu, în 2018, la *Musée de l'Homme,* Paris)

Filmul implică, încă de la începutul său, un sistem de reproducere a imaginii în mișcare la scară colosală în sensul amintit de Walter Benjamin, Günther Anders[4] sau Theodor W. Adorno[5]. Walter Benjamin ajunge la concluzia că reproducerea cea mai performantă și cu impactul global cel mai mare aparține artei cinematografice. Momentul culminant al acestei veritabile revoluții pe care o reprezintă arta cinematografică, când se face trecerea de la revista de benzi desenate la film, îl constituie unirea dintre imaginea în mișcare și sonor. Walter Benjamin nota în acest sens următoarele aspecte: „Învârtind la manivelă, operatorul poate, în studioul de film, să fixeze imaginile cu aceeași viteză cu care vorbește interpretul. Dacă în litografie era deja cuprinsă în mod virtual revista ilustrată, în fotografie se găsește deja implicit filmul sonor"[6]. Acești pași, ce au venit într-o ordine firească, au condus spre

[4] Günther Anders, *Obsolescența omului – Despre suflet în epoca celei de-a doua revoluții industriale*, traducere și note de Lorin Ghiman, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013

[5] Theodor W. Adorno, *Sur Walter Benjamin*, Editura Gallimard, Paris, 1999

[6] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 153

posibilitatea realizării unei noi forme de artă, ce a marcat secolul XX, definindu-i esența și dinamismul prin enorma sa putere de manipulare. Este ca și cum un ucenic vrăjitor ar fi eliberat, dintr-o dată, toate emoțiile și comorile ascunse timp de milenii în această lume a imaginii statice, ce doreau acum să fie descoperite și mai ales înțelese în toată tensiunea și splendoarea lor. Omul secolului XX se putea astfel contempla la o scară de neimaginat în raport cu toți predecesorii săi.

Tehnica gravurii folosite de Albrecht Dürer
(Fotografii realizate de Marius Dumitrescu în anul 2016,
la *Muzeul – Casa lui Albrecht Dürer* din Nürnberg, Germania)

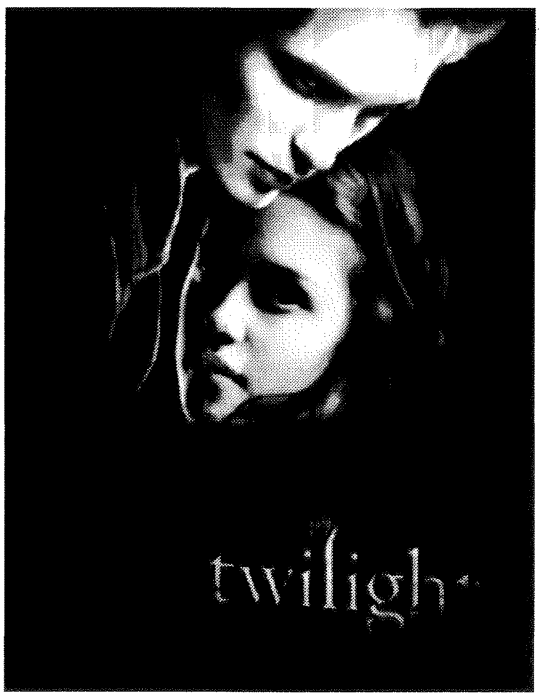
SCOPUL ARTEI *cinematografice*

Este foarte greu să se stabilească care scop anume al artei cinematografice este mai important, deoarece această tânără artă vizuală prezintă numeroase aspecte particulare, extrem de diverse, cum ar fi acela de veritabil sedativ sau, la polul opus, de anxiogen. Un film poate fi o sursă de inspirație creatoare și chiar purificatoare sau, dimpotrivă, poate deveni o realitate obsesivă și chiar distructivă. Dar ceea ce definește cu adevărat esența artei cinematografice este faptul că prin film se creează, pentru prima dată, condițiile realizării unor transferuri totale, ce implică atât idei, cât și fantasme, dar și numeroase comportamente, stiluri, atitudini și reacții. Astfel, puterea pe care a dobândit-o cinematografia este demnă de numărul „7", ce reflectă ziua împlinirii Creației, căci adesea aceasta este numită „cea de a șaptea artă".

Procesul de transfer prin mecanismele de identificare-proiecție și reproducerea globală a imaginii

Atunci când se stinge lumina, sala de cinematograf recreează poate cel mai bine atmosfera unică și plină de farmec ce leagă omul de lumea sa interioară. Este momentul în care visele pot cuceri, prin intermediul artei, și spațiul exterior. Edgar Morin avea să constate, în acest sens, că toate proiecțiile cinematografice implică, în fapt, diverse

forme de *transfer* – în sensul freudian al termenului.[7] În cazul cinematografului se proiectează şi se transferă dorinţele şi aspiraţiile spectatorilor asupra unui erou ce apare pe marele ecran. Spectatorul tinde să se identifice cu eroul respectiv până într-acolo încât, la un moment dat, în spatele acţiunilor sale să se regăsească, de fapt, gândurile şi modul de a fi al actorului preferat. Ca urmare, nu mai este el, spectatorul, cel care acţionează, ci eroul proiectat pe ecran, care devine astfel un veritabil „avatar" al acestuia, îndeplinindu-i, într-un anume fel ce implică mecanisme complexe de transfer, cele mai secrete şi fierbinţi dorinţe, ce adeseori au fost împinse şi reţinute sau, cu alte cuvinte, refulate la nivelul cel mai adânc al inconştientului.



Afişul filmului *Twilight*

(Fotografie realizată de Marius Dumitrescu la Expoziţia *Vampires, de Dracula à Buffy*, La Cinémathèque française, Paris, pe data de 20 decembrie 2019)

[7] Edgar Morin, *Le cinéma – un art de la complexité. Articles et inédits (1952 – 1962)*, Textes collectés, édités et présentés par Monique Peyrière et Vhiara Simonigh, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2018, p. 90

Pentru Morin, *proiectarea* și *identificarea*, împreună cu *substituirea* constituie esența transferurilor de tip cinematografic. Într-o primă instanță, spectatorul se proiectează el însuși pe ecran, identificându-se cu actorul preferat; într-o a doua etapă, eroul din film ajunge să se substituie personalității spectatorului, transformându-i comportamentele.[8] Publicul dezvoltă un atașament emoțional față de protagonistul filmului.[9] Spectatorii râd și plâng odată cu personajul proiectat pe marele ecran. Îl încurajează sau îl dezaprobă în acțiunile sale. Se identifică într-atât cu protagonistul poveștii, încât pătrund ei înșiși în lumea filmului timp de două – trei ore cât durează producția cinematografică respectivă, ba chiar își însușesc anumite comportamente ale actorilor care au întruchipat personajul îndrăgit.

De exemplu, superstarul seriei *Saga Amurg* (titlul original: *The Twilight Saga* – 2008, 2009, 2010, 2011, 2012), Kristen Stewart, devenită actrița preferată a generației ei, a pășit pe covorul roșu de la *Movie Awards* îmbrăcată în rochie de gală, dar purtând ca încălțări o pereche de tenișI. Imediat, tinerii săi fani au început să poarte tenișI în orice ocazie, chiar și iarna.

Un alt exemplu este legat de puternica impresie pe care a provocat-o asupra publicului filmul *Gladiator* (2000). Realizată cu ocazia Jubileului de 2.000 de ani de la apariția creștinismului, pelicula a încercat să transpună spectatorul, prin instrumentele cinematografiei, în atmosfera din acea epocă. Beneficiind de distribuția în rolul principal a starului american Russell Crowe, filmul a readus la modă sandalele romane și lupta cu săbiile, reaprinzând interesul pentru culturile antice, greacă și, respectiv, romană, dar și pentru ideile creștine, având rolul unei veritabile psihodrame al cărei rol a fost să-l transpună pe privitor în atmosfera tensionată a acelor vremuri dominate de cultul, devenit abuziv, al Împăratului.

---

[8] *Ibidem*, p. 94

[9] Anwar Huda, *op. cit.*, p. 3

Edgar Morin foloseşte pentru acest mecanism de transfer termenul de *proiecţie-identificare*. Un film realizează, de fapt, un complex de transferuri. Dacă acest transfer nu reuşeşte, înseamnă fie că filmul este depăşit moral sau că, pur şi simplu, nu este de calitate din moment ce nu şi-a îndeplinit misiunea.

Edgar Morin insistă pe ideea unei veritabile dialectici în cadrul procesului de transfer ce rezultă din *proiecţia-identificare.*[10]

Se pot distinge, de exemplu, două tipuri de erou: unul bogat şi altul sărac. Procesul de transfer se poate face prin *identificarea de acelaşi gen*, dar şi prin *identificarea inversată*, atunci când bogatul, care constată că averea pe care o deţine nu l-a făcut liber şi fericit, se visează eliberat de grija de a-şi proteja şi înmulţi proprietăţile şi banii. Preluarea noului rol este, în fapt, ca o evadare din stresul cotidian. Invers, când săracul, frustrat de condiţia sa socială umilă, se imaginează plin de lucruri pe care şi le doreşte, în calitate de embleme ostentative ale bogăţiei, el încearcă să îşi compenseze astfel statutul social precar prin împlinirea cel puţin la nivel de imagine.

Prin *identificarea inversată,* se realizează, în general, premisele unei culturi a falsurilor *(fake).* Bogatul va purta *jeanşi* de firmă, dar rupţi, iar săracul va purta ceas Rolex, pe care l-a cumpărat însă din bazar. În fapt, amândoi, prin intermediul *proiecţiei-identificare inversate,* încurajează o cultură a falsului, a iluziei, a înşelării, a ceea ce în spaţiul anglo-saxon s-a impus sub numele consacrat de *fake*, în care bogatul rămâne bogat, dar se prezintă în spaţiul public ca un fals sărac, iar săracul rămâne sărac, pozând, de regulă, la limita penibilului, într-un fals bogat.

Aceste *identificări inversate*, ce produc cultura *fake*-ului, pe lângă aspectele iniţiale ce ţin de împlinirea unor fantasme obsesive, pot conduce, la un moment dat, şi la o *psihoză de insatisfacţie* atunci când *fake*-ul nu mai este suficient pentru identificarea cu rolul dorit, iar acesta devine inaccesibil.

---

[10] Edgar Morin, *op. cit.*, p. 145

Mimetismul comportamentelor din producțiile cinematografice în rândul publicului

Cu siguranță însă că filmul a indus în societate mimetismul unor comportamente care s-au impus tocmai datorită faptului că au fost proiectate prin amplificare pe marele ecran. Această *proiecție-mărire* are un efect testat de inducere a unei stări mimetice, deoarece suntem impresionați de lucrurile mari, iar producția cinematografică tocmai acest lucru îl realizează din punct de vedere tehnic. Spre exemplu, aparatul de filmat poate mări foarte mult detalii minuscule, resemnificându-le importanța, cum ar fi fixarea camerei doar pe privirea unui personaj sau pe o expresie, care, altfel, poate ar trece neobservată.

Prin caracterul său hipnotic, filmul mai are rolul de a satisface pulsiunile ilicite de crimă, sex aberant, voaierism, experiențe existențiale excentrice etc. Această manieră de satisfacere virtuală temperează nevoia unei satisfaceri reale a unei dorințe. De altfel, este de preferat să se vadă pe marele ecran aceste materializări ale fantasmelor ilicite decât să se consume în viața reală, acolo unde pot avea o finalitate distructivă la adresa subiectului. Filmul are, astfel, și un puternic rol compensatoriu prin faptul că deplasează acțiunea din planul realului propriu-zis într-un pseudo-real confecționat prin mijloace artistice în lumea proiectată pe marele ecran.

Arta cinematografică are un caracter global

Unificarea culturală a planetei ar fi greu de imaginat în lipsa filmelor. Cinematograful şi filmul, în general, reprezintă ingredientele importante ale globalizării, aşa cum a evoluat aceasta până acum. Arta cinematografică şi industria conexă acesteia se încadrează în mai largul proces al construirii lumii moderne, unificată prin tehnologii, informaţii, dar şi printr-o cultură a consumului – fie el şi de fantasme puse în mişcare.

Delocarea spaţio-temporală a spectatorului

În mileniul al III-lea, cinematograful îşi construieşte propria lume, devine propria sa planetă sau republică. În acest sens, Walter Benjamin constata că, oricât de desăvârşită ar fi o reproducere de tip cinematografic, aceasta duce lipsă de ceva fundamental, şi anume situarea *aici şi acum* a operei de artă, existenţa sa unică în locul special în care se găseşte cu întreaga ei istorie, care o justifică în acel spaţiu şi timp.[11] Cinematograful produce o delocare spaţio-temporală a spectatorilor, care intră într-o nouă lume ce se deschide în sala de proiecţie, dar care încetează brusc să mai existe la sfârşitul filmului. Astfel, reproducerea şi delocarea merg mână în mână cu efemeritatea operei de artă, care continuă să existe doar la nivel de spaţiu interior, de *innerspace,* al subiectului, pierzându-şi astfel obiectivitatea şi chiar statutul ontologic din moment ce supravieţuieşte doar în calitate de fantasmă individuală.

[11] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 154

Limbajul primar al emoțiilor este universal

Prin faptul că dezvoltă un limbaj primar al emoțiilor, prelingvistic, arta cinematografică are un grad de universalitate mult mai mare decât teatrul sau opera. Deja filmul mut a scos în evidență această curgere de stări emoționale ale spectatorilor ce se entuziasmau în fața succesiunii imaginilor în mișcare.

În filmul mut, camera rămânea ațintită câteva secunde asupra planului de ansamblu, chiar și după ce personajele dispăreau din spațiul respectiv. Cameramanul se fixează regal asupra unui peisaj, bunăoară, în care intră personaje în mișcare, care trec dintr-un capăt în altul. După derularea acțiunii, înaintea apariției scrisului care vine să explice ceea ce se întâmplă, există un moment de *respiro reflexivo-afectiv*, în care emoția puternică, creată de imaginea în mișcare, își construiește propria-i semnificație. Odată cu dispariția personajelor din cadru, camera de filmare devine un fel de ochi etern al lui Dumnezeu, amintindu-ne că, dincolo de personaje, există o instanță supremă, care privește și reflectează la soarta lumii, devenind astfel singura instanță cu adevărat obiectivă.

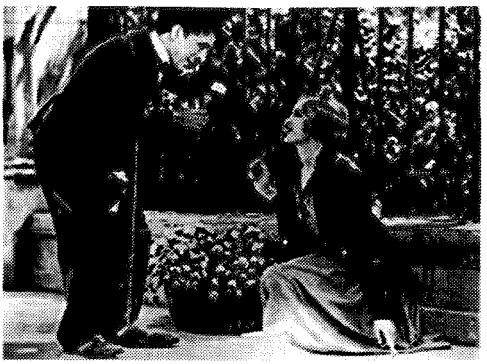
Filmul nu are nevoie în mod obligatoriu de cuvânt; acesta reprezintă doar un adjuvant, un ingredient, de care, în anumite momente, pelicula cinematografică chiar se poate dispensa. De altfel, de multe ori, cele mai reușite scene, ce creează emoții puternice, sunt acelea din care lipsește cuvântul. Dialogul poate afecta starea de încordare emoțională, văduvind filmul de ceea ce îi oferă în definitiv originalitatea, ca expresie artistică. Sunt semnificative în acest sens numeroasele scene din filmele mute ce pot aduce râsete cu hohote sau o baie de lacrimi în rândul spectatorilor.

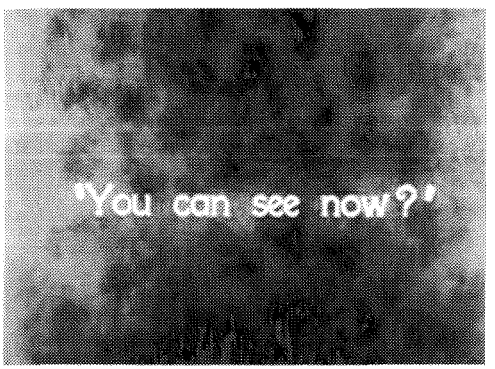
Dintre numeroasele producții cinematografice pe care le-a produs și în care a jucat el însuși, Charlie Chaplin spunea că *City Lights* este „cel mai bun din toate filmele mele". Pelicula a fost realizată într-o perioadă

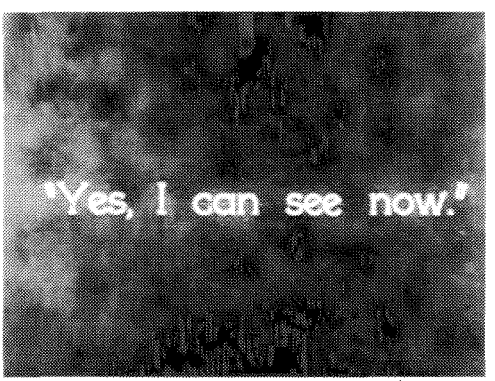
dificilă pentru Chaplin, respectiv în anii marcați de divorțul de a doua soție, de moartea mamei sale și de Marea Criză care a afectat puternic economia SUA. În zorii apariției filmului sonor, Chaplin alege să realizeze încă un film mut, prin intermediul căruia chiar își dorea să reînvie perioada cinematografiei de aur. Nu a reușit să împlinească acest deziderat, dar *City Lights,* care a avut premiera în prima săptămână a anului 1931, a fost cel mai emoționant film din întreaga sa carieră, îmbinând umorul trist cu emoțiile inimii prin folosirea celei mai vechi arte din lume, arta pantomimei, și marea frumusețe a tăcerii, așa cum însuși Chaplin spunea.[12]

El considera că filmul mut are un mister care dispare atunci când se introduce sonorul. Spectatorul își folosește doar un singur simț, vederea, și ideea transmisă de film pare mai ușor de captat, deoarece întreaga atenție a publicului se focalizează pe chipul actorilor, pe gesturile și mișcarea acestora.

[12] Chris Wade, *Charlie Chaplin: The Complete Film Guide*, Wisdom Twins Books, 2019, pp. 227 – 230





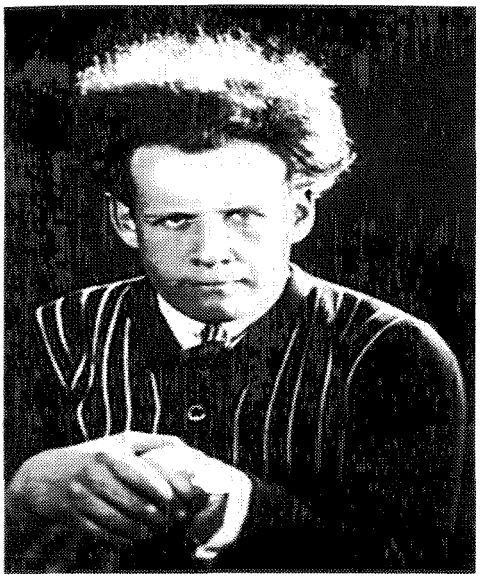


Scene din filmul *City Lights* (1931),
scris, produs, regizat și jucat de Charlie Chaplin

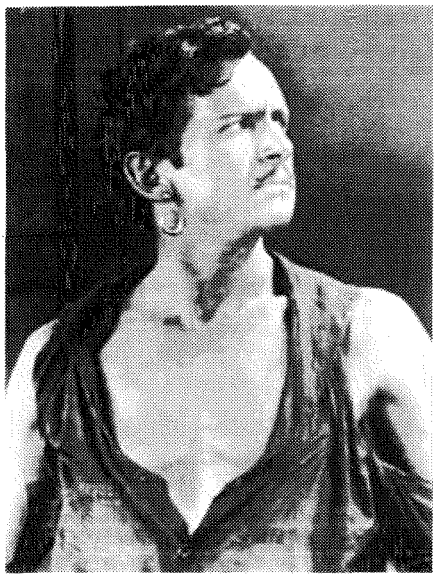
Orchestrarea emoțiilor/afectelor publicului

Cinematograful a dovedit enorma putere a imaginilor în mişcare asupra aparatului afectiv uman, depăşind ca impact ceea ce pot oferi scena de teatru sau cea de operă, care sunt fixe şi nu pot trece dinamic de la un cadru la altul. Emoţia pe care o transmite filmul ţine tocmai de arta montajului, de dinamica succesiunii cadrelor, aşa cum, încă de la începuturile cinematografiei, era stăpânită de Eisenstein şi de acei minunaţi moguli „ai primului milion de dolari": Fairbanks, Pickford, Chaplin şi, bineînţeles, Griffith.

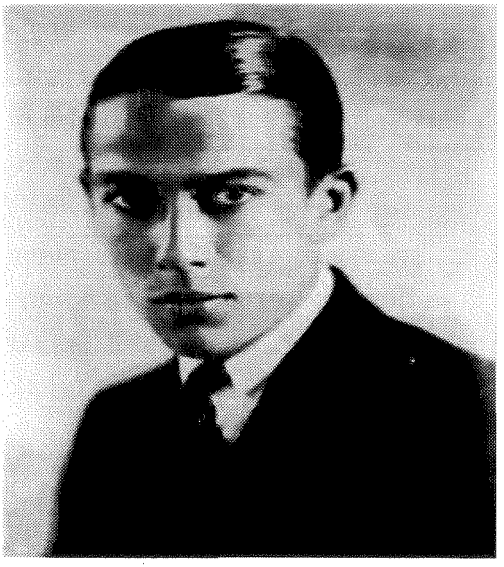
D. W. Griffith
(1875 – 1948)



Serghei Eisenstein
(1898 – 1948)



Douglas Fairbanks
(1883 – 1939)



Jack Pickford
(1896 – 1933)

Mary Pickford
(1882 – 1972)

Un film bun trebuie să determine reverberații în sfera publicului, întreținându-i afectele de plăcere sau de panică și frică. Publicul are nevoie de emoții puternice pentru a rămâne fixat cu privirea pe ecran.

Este celebră descrierea fricii ce s-a instalat în rândul spectatorilor atunci când, pe 27 decembrie 1895, în Salonul Indian al Restaurantului *Grand Café,* situat pe Boulevard des Capucines, a fost vizionat primul film, de fapt un scurt metraj de 50 de secunde, al fraților Lumière, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat.* Participanții au avut o reacție instinctivă de panică în fața trenului din film, care părea că vine spre ei și că în orice moment ar fi putut ieși din ecran pentru a da buzna peste ei, strivindu-i sub șinele de metal. Era atât de real încât femeile din sală și-au părăsit fotoliile, moarte de frică.[13]

Mai mult chiar, după terminarea filmului, emoția trebuie să rămână încă și mai puternică, dovedind ceea ce constatase și Descartes în tratatul *Pasiunile sufletului,* și anume faptul că emoțiile țin de viața noastră lăuntrică, de ceea ce se poate numi spațiul nostru interior, acel *innerspace* al anglo-saxonilor.

Clasică pentru provocarea unei astfel de stări rămâne pelicula *Casablanca* (titlul original: *Casablanca,* 1942), ale cărei personaje principale, interpretate de Humphrey Bogart și Ingrid Bergman, nu rămân împreună în finalul filmului. Despărțirea lor, însoțită de privirea aparent rece a lui Bogart și de lacrimile reținute ale lui Bergman, transferă întreaga emoție a poveștii de iubire asupra spectatorului, care rămâne într-o stare de încordare chiar și după ce filmul se termină cu un *happy-end,* care, din punct de vedere rațional, pare cel mai convenabil. Starea de tensiune vine din faptul că spectatorul ajunge să-și dorească un alt tip de *happy-end,* unul irațional, erotic, în care Bogart și Bergman să rămână împreună.

Un scenariu oarecum asemănător cu cel din *Casablanca,* cu un efect similar asupra spectatorului, a folosit și regizorul John Madden în

[13] Rémo Forlani, *op. cit.*, p. 11

filmul *Shakespeare îndrăgostit* (titlul original: *Shakespeare in Love,* 1998), ce i-a avut în rolurile principale pe Joseph Fiennes și Gwyneth Paltrow. Scena finală o prezintă pe *Viola de Lesseps* (Paltrow) după despărțirea de *William Shakespeare* (Fiennes). Având motive perfect raționale pentru despărțire, publicul nu este dispus, totuși, să le și accepte ușor, mai ales după ce o vede pe *Viola* mergând singură pe o plajă imensă, pe care se pierde, devenind un punct minuscul în anonimatul naturii. Camera de filmat se îndreaptă încet de la un cadru apropiat la unul în care silueta ei abia mai poate fi descifrabilă în imensitatea nisipului galben. Această ultimă scenă recreează un efect comparabil celui din *Casablanca* și face ca emoția spectatorului să se prelungească și după terminarea filmului într-un fel de timp ce aparține, de această dată, spațiului interior *(innerspace)* al spectatorului.

Filmul trebuie să-i ofere publicului tot ceea ce acesta dorește

Mai mult decât oricare altă artă, cinematografia este una ce aparține industriei. Este, în fapt, chiar o veritabilă *artă-industrie,* care nu poate funcționa decât pe principiul economic, comercial. Nu se fac filme pentru o singură persoană, ci întotdeauna acestea se adresează publicului larg. Cu cât mai mulți spectatori, cu atât mai bine.

În urmă cu un secol, când arta cinematografică era la începuturile ei, Freud constatase caracterul fantastic al sexualității, dar și apropierea acesteia de instinctul de hrănire. În același sens, filmele, veritabile cutii cu vise, au fost gândite, după modelul freudian, ca un fel de „hrană" a aparatului fantastic. Pentru a dubla hrănirea imaginației cu aceea a trupului, în sălile de proiecție au început să se vândă diverse alimente.

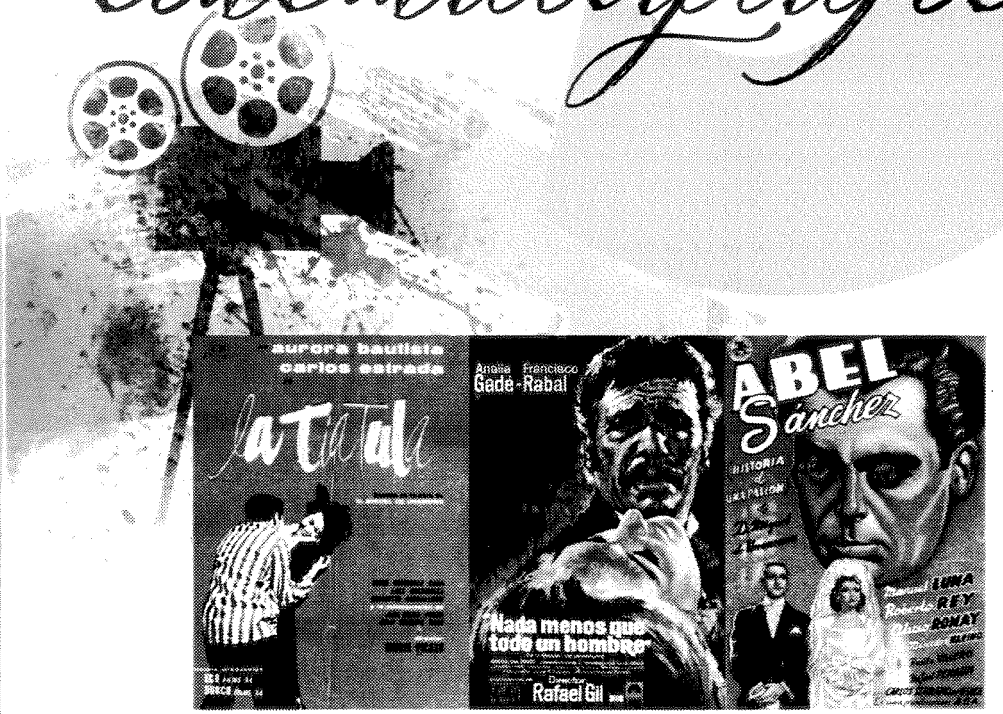
În prezent, prin industria cinematografului de tip *fast-food,* filmele vin să deservească nu numai nevoile de „hrană fantastică", dar și pe cele de hrană reală. În contextul actual, s-a impus tot mai mult cinematograful de tip *fast-food,* unde, pe lângă proiecția de film, se poate consuma și mâncare, în special sub formă de *pop-corn*, dar și sucuri sau apă. Astfel, industria cinematografică devine o veritabilă industrie de consum, mai ales dacă adăugăm și miliardele de *gadgets,* imprimate fie cu imaginea unui personaj de film apreciat de public, fie cu diverse obiecte ce fac trimitere la pelicule cu cifre mari la *box office,* ce se vând atât în cinematografe, cât și în alte magazine, în special cu scopul de a se face reclamă respectivelor producții cinematografice.

Prin aceste tehnici de promovare, filmul devine un veritabil stimulator bazal al dorințelor pentru că ne învață *ce să dorim* și *cum să dorim* și, chiar mai mult, ne construiește spații specializate în acest sens, ce devin, în final, veritabile scopuri în sine ale consumului. Acest aspect al noii republici numite *Cinema* l-a surprins, extrem de bine, încă de la începuturile funcționării acestei noi lumi, și Günther Anders, care nota un fapt tulburător: „Și noi avem libertatea să hotărâm dacă vrem să ne fie servită ziua de azi ca explozie a bombei atomice sau ca o cursă de bob. Pentru că s-a decis deja în privința noastră, a celor care luăm liber această hotărâre, pentru că în privința libertății noastre de decizie s-a decis deja. Căci s-a hotărât deja: noi trebuie să facem alegerea din această calitate, *calitatea de consumatori*"[14].

[14] Günther Anders, *op. cit.*, p. 35

3

FUNCȚIILE ARTEI *cinematografice*



roducțiile cinematografice sunt veritabile „vehicule" de cultură, educație, relaxare, propagandă, dar au adesea și rol terapeutic. Rolurile artei cinematografice sunt extrem de complexe și variază, adeseori, în funcție de contextele politice, istorice, economice și chiar culturale în care pelicula cinematografică este proiectată.

Filmul facilitează dialogul intercultural într-o lume globală

Producțiile cinematografice ne ajută să ne apreciem unii altora identitatea culturală. Și, prin această descoperire de fenomene exotice, promovează comprehensiunea și armonia de-a lungul diverselor culturi dintr-o societate ce devine tot mai interconectată. Ne introduce în viața altora în manieră distractivă, dar, totodată, antrenantă, reușind să creeze punți interculturale ce încurajează un sentiment de unitate în mijlocul unei diversități planetare.

Unul dintre rolurile artei cinematografice este acela de a face cunoscute, prin mijloacele specifice, creații din alte domenii, precum literatură, filosofie, psihanaliză, pictură, religie, arte marțiale etc.

Filmele sunt realizate pe baza unor scenarii. De regulă, scenariile reprezintă textul succint al unor piese de teatru sau romane de succes sau sunt creații originale, care urmează însă anumite mode ce se impun pe piață la un moment dat, cum ar fi filmele cu arte marțiale sau cele cu

un puternic caracter erotic, îndeosebi producțiile realizate de *The Weinstein Company*, în primele două decenii ale mileniului al III-lea.

În funcție de tipul scenariului, filmele se pot clasifica după cum urmează:

Filme cu scenarii după piesele de teatru

Filmul *Chicago* (titlul original: *Chicago,* 2002) este o tragi-comedie muzicală bazată pe musicalul cu același nume, care a avut 936 de reprezentații pe Broadway, în anii 1970. La rândul său, acesta din urmă a preluat ideile unei piese de teatru din 1926, ce s-a jucat la *Music Box Theatre* din New York. Filmul prezintă povestea a două criminale, *Velma Kelly* (Catherine Zeta-Jones) și *Roxie Hart* (Renée Zellweger), care aspiră să devină actrițe de vodevil și chiar reușesc în final să primească ovațiile publicului. Producția cinematografică a fost, la rândul ei, bine primită de public și de critici, primind șase Premii *Academy Awards* în 2003.

Filme cu scenarii după romane de succes

Un exemplu clasic de film care a întrunit toate aprecierile, atât cele ale spectatorilor, cât și ale criticilor, este *Pe aripile vântului* (titlul original: *Gone with the Wind*). Producția cinematografică a fost realizată după un scenariu care a urmat întocmai romanul omonim scris de Margaret Mitchel, în 1936, pentru care autoarea a primit *Premiul Pulitzer* în 1937. Regizat de Victor Fleming și având-i ca actori în rolurile principale pe Clark Gable și Vivien Leigh, filmul a avut premiera pe 15 decembrie 1939. A primit zece *Premii Oscar* și a beneficiat de un succes redutabil, obținând încasări de 400 de milioane de dolari, deși bugetul investit a fost doar de patru milioane. Filmul a rămas în inimile spectatorilor până astăzi, fiind considerat „suprema realizare a cine-

matografiei hollywoodiene"[15], dar, în tumultul evenimentelor generate de uciderea afro-americanului George Floyd, pe data de 25 mai 2020, în Minneapolis, Minnesota, și a revoltelor care au urmat, serviciul de *streaming* HBO Max a luat decizia de a retrage epopeea *Gone of the Wind* din ofertele sale de filme. Televiziunea CNN anunța că decizia aceasta a fost luată deoarece *Gone With the Wind* este „un produs al timpului său și descrie unele dintre prejudecățile etnice și rasiale care, din păcate, au fost banale în societatea americană. Aceste reprezentări rasiste erau greșite atunci și sunt greșite și astăzi și am considerat că păstrarea acestui titlu fără explicații și denunțarea acestor reprezentări ar fi iresponsabilă"[16].

Filmul *La răscruce de vânturi* (titlul original: *Wuthering Heights*) este o altă producție cinematografică de succes, realizată după romanul omonim publicat de Emily Brontë în 1847. Povestea de dragoste dintre cei doi tineri, *Heathcliff* și *Catherine*, a fost considerată una dintre cele mai frumoase din lume, iar scenariștii și regizorii s-au întrecut să o transpună pe marele ecran. După 1900, au fost realizate până acum mai mult de douăzeci de ecranizări în diferite țări ale lumii.

După *Frații Karamazov* (titlul original: *Бра́тья Карама́зовы, Brat'ya Karamazovy*), ultimul roman al lui Dostoievski, scris între anii 1878 și 1880, au fost realizate, începând cu anul 1947, mai multe ecranizări, în diferite țări (Italia, Rusia, SUA, Cehia, Japonia), dar de referință rămâne filmul din anul 1958, lansat de studiourile *Metro-Goldwyn-Mayer,* care l-a avut ca regizor pe Richard Brooks și ca actori principali pe Yul Brynner și Maria Schell. Acțiunea filmului se derulează în Rusia secolului al XIX-lea și prezintă zbuciumul personajelor care își

---

[15] Steven Jay Schneider (coordonator), *1001 de filme de văzut într-o viață*, ediția a III-a revăzută și adusă la zi, traducere din limba engleză de Justina Bandol, Daniela Bojică, Smaranda Câmpeanu, Roxana Dascălu, Irina Horea, Lingua Connexion, Prefață de Jason Solomon, Editura RAO, București, 2012, p. 152

[16] https://edition.cnn.com/2020/06/10/media/gone-with-the-wind-hbo-max/index.html

pun întrebări despre existența lui Dumnezeu, despre morală și liberul arbitru, oscilând între credință și îndoială.

Filme având ca temă artele marțiale

Intrarea Dragonului (titlul original: *Enter the Dragon*) este un film de arte marțiale produs în 1973, regizat de Bruce Lee, care a fost și actorul principal. Această producție cinematografică prezintă ultima apariție completă ca actor a lui Bruce Lee înainte de moartea sa, pe 20 iulie 1973, la vârsta de 32 de ani. *Enter the Dragon* este considerat unul dintre cele mai bune filme de arte marțiale din toate timpurile și, din 2004, este inclus în Registrul Național de Film al Statelor Unite ale Americii, ca fiind „semnificativ din punct de vedere cultural, istoric sau estetic". De altfel, Bruce Lee și filmele sale au reușit să dezvolte un interes crescut pentru artele marțiale chinezești în generațiile anilor 1970 – 1990, reușind să apropie cultura Occidentului de cea a Orientului.

Filme cu scenarii realizate de mari filosofi

Miguel de Unamuno sau Jean-Paul Sartre au fost filosofii care au scris scenarii pe baza cărora s-au realizat producții cinematografice cu un mare impact asupra publicului receptiv la filmul de idei.

Considerat a fi un precursor al existențialismului, Miguel de Unamuno a scris romanul *Nada menos que todo un hombre*, care a stat la baza scenariului filmului *Un om adevărat* (titlul original: *Todo un hombre*), o dramă argentiniană realizată în 1943, al cărei personaj principal, *Alejandro Gómez*, este considerat un „erou existențialist". Acțiunile personajului principal par a fi îndreptate spre transformarea realității după ideile și dorințele sale, dar, atunci când nu poate împiedica moartea soției, *Alejandro* se sinucide ca un act de revoltă împotriva incoerenței vieții.

Mătușa Tula (titlul original: *La Tía Tula*) este o peliculă bazată pe nuvela cu același titlu, ce îl are ca autor tot pe Miguel de Unamuno, cel

care, de altfel, a scris și scenariul. Considerat un clasic al cinematografiei spaniole, filmul prezintă tema frustrărilor unei femei care are o frică morbidă de bărbați. *Tula* este mătușa tânără și frumoasă, care decide să aibă grijă de copiii surorii sale moarte și de văduvul acesteia, dar rezistă cu o pasiune aproape violentă la cererile în căsătorie ale celui din urmă. *Tula* este blândă și protectoare cu copiii și plină de solicitudine față de *cumnatul* ei, dar, atunci când acesta din urmă încearcă să o atingă, ea se transformă într-o persoană rece și ostilă, devenind modelul tuturor femeilor care au căzut victimă represiunilor și antipatiilor sexuale, reminiscență a tradițiilor în care au fost crescute.

Afișele celor mai importante filme realizate pe baza scenariilor scrise de Miguel de Unamuno
(Fotografii realizate de Marius Dumitrescu, în vara anului 2018, la *Casa-Muzeu Miguel Unamuno din Salamanca*, Spania)

Jean-Paul Sartre, reprezentant al fenomenologiei existențialiste franceze, afirma, încă din 1931, că „arta cinematografică" reflectă spiritul epocii contemporane. Cinematografia este o formă autentică de artă, deoarece aduce o manifestare vizuală a ireversibilității timpului, oferind o anumită perspectivă asupra destinului uman. De altfel, în anii 1940 – 1950, existențialismul a influențat semnificativ cinematografia franceză

prin apariția „noului val".[17] Mișcarea *La Nouvelle Vague* respingea convențiile tradiționale de realizare a filmului în favoarea experimentării, a inovării. În tehnica cinematografică au fost introduse noi modalități de editare și un nou stil vizual și narativ, deoarece au început să fie folosite echipamente portabile, în spații non-convenționale, fără a mai pune preț pe lumină sau sunet.

Freud, o pasiune secretă (titlul original: *Freud: a secret passion,* 1962), un film biografic regizat de americanul John Huston, prezintă viața psihanalistului vienez Sigmund Freud din perioada tinereții (1885 – 1890), atunci când, folosind hipnoza în tratarea isteriei tinerelor, el a început să își dezvolte teoriile psihanalitice. Montgomery Clift joacă rolul lui *Freud*. Scenariul original, scris de Sartre, prezenta conflictele psihologice din viața lui Freud, dar din cauza unor neînțelegeri cu regizorul, care îi ceruse să scurteze scenariul prea stufos, ce impunea realizarea unui film de opt ore, filosoful francez a cerut să i se șteargă numele din echipa filmului. Angajând alți scenariști, producția cinematografică lansată în final menținea, în fapt, structura de bază creată de Sartre și nota pe care el o imprimase scenariului, respectiv focalizarea acțiunii pe relația psihanalistului cu tatăl său, Jacob, pentru ca, în final, Freud să devină *Tatăl* simbolic pentru discipolii săi.[18]

No exit, cunoscut și ca *Sinners Go to Hell,* este un film dramatic americano-argentinian, regizat de Tad Danielewski, cu un scenariu adaptat după piesa omonimă scrisă de Jean-Paul Sartre. Realizat în anul 1962, filmul a avut premiera în România abia în anul 1967.

Scenariul peliculei *No exit* a fost scris în perioada celui de Al Doilea Război Mondial, atunci când Parisul era sub ocupația nazistă, și îi prezintă pe Inez, Garcin și Estelle, trei suflete damnate ce sunt aduse în aceeași cameră din Iad de un Valet misterios. Cele trei personaje vor

---

[17] Jean-Pierre Boulé, Ursula Tidd, *Introduction.* In: Jean-Pierre Boulé and Ursula Tidd, *Existentialism and Contemporary Cinema: A Beauvoirian Perspective*, Berghahn Books, 2015, p. 3

[18] Andrew Leak, *Jean-Paul Sartre*, Reaktion Books, London, 2006, pp. 111 – 112

fi supuse unei torturi mentale, ce se dovedește a fi mult mai puternică decât cea fizică, la care cei trei s-ar fi putut aștepta dat fiind trecutul lor criminal.

Cele trei personaje, închise într-o cameră fără ieșire, au fost condamnate la explorarea continuă a defectelor lor, fără nicio speranță de mântuire. *Garcin* și-a abuzat soția și apoi a adus în locuința comună o altă femeie cu care a făcut sex în timp ce soția era și ea în casă. *Estelle* a avut o relație extraconjugală cu un amant mai tânăr, a avut apoi un copil pe care l-a omorât chiar în fața iubitului. *Inez* este o lesbiană care a locuit în aceeași casă cu vărul ei și cu soția acestuia. A sedus-o pe soție, iar atunci când vărul ei a murit accidental, ea a început să o tortureze pe soție, acuzând-o că ea este de vină pentru moartea violentă a soțului, dezvăluindu-și astfel tendințele sadice. În finalul filmului, realizând faptul că este prins în absurdul existențial, *Garcin* exclamă: *„Hell is other people"* („Infernul sunt ceilalți") și trebuie să împarți Iadul cu ei pentru totdeauna, *„for ever"*.

Filmul poate modifica o opinie

Filmul este cel mai puternic instrument de comunicare, deoarece transmite idei și puncte de vedere și ca atare poate modifica opiniile, stilurile de viață și modurile de a gândi ale oamenilor.

Arta cinematografică este cea mai tânără artă vizuală, dar se consideră că este „cea mai puternică din toate, deoarece niciuna nu comunică mai bine decât ea, deoarece aceasta se conectează la inconștientul nostru și reflectă valorile noastre, obiceiurile, tradițiile, stilul nostru de viață. Această artă atrage cu adevărat mulțimile. Ea ne delectează și ne diluează emoțiile"[19].

[19] Anwar Huda, *op. cit.*, p. 1

Unul dintre scopurile artei cinematografice este acela de a modifica opiniile oamenilor. În acest sens, sunt impresionante chestionarele ce se fac înainte şi imediat după vizionarea unui film în legătură cu toleranţa sexuală sau rasială a spectatorilor în funcţie de profilul filmului urmărit. Astfel, filmul poate prinde viaţă pentru spectatorul care se identifică cu acţiunile personajelor, mai ales cele ale eroilor indestructibili, asupra cărora îşi proiectează spaimele, frustrările şi emoţiile sale.

Universalismul pe care îl presupune arta cinematografică se poate urmări nu numai prin factorul *emoţie,* ci şi prin aceea că filmele reuşesc să se adreseze, în egală măsură, spectatorilor de ambele sexe. Mai mult, filmul a avut chiar un rol semnificativ în emanciparea femeilor prin faptul că spaţiul privat, ce le aparţinea *par excellence* acestora, începe să capete importanţă.

Casa cu dormitorul ei, dar şi bordelul cu patul şi budoarul prostituatei devin spaţii private ce se oferă privirilor spectatorilor. În acest sens, poate că puterea subiectivă construită de film a cucerit mai întâi femeile. Unul dintre filmele reprezentative pentru ceea ce înseamnă demnitatea femeii este şi *Necruţătorul* (titlul original: *Unforgiven*, 1992), regizat de Clint Eastwood.

Povestea începe în oraşul *Big Whisky*, populat cu oameni obişnuiţi care încearcă să ducă o viaţă normală. *Cowboy*-ii se străduiesc şi ei să-şi câştige existenţa. Şeriful *Little Bill* menţine ordinea folosind violenţa atunci când este nevoie. *Prostituatele din oraş* se descurcă şi ele cum pot. Însă, la un moment dat, una dintre ele este mutilată pe faţă cu un cuţit de un *cowboy* care şi-a ieşit din minţi. *Şeriful* nu-l pedepseşte pe agresorul femeii, ci se mulţumeşte să le compare pe prostituate cu o proprietate a patronului bordelului, care trebuie recompensat pentru distrugerea bunului său, respectiv prostituata mutilată, doar cu şapte cai. Din punctul de vedere al *şerifului* cam atât ar valora o prostituată. Constatând cu amărăciune că sunt tratate de către şerif ca un fel de animale, *prostituatele* iniţiază o răzbunare pe cont propriu împotriva văcarilor violenţi. Ele oferă o recompensă de o mie de dolari pentru

prinderea și uciderea criminalilor. Această sumă de bani, destul de consistentă, îi atrage pe *tânărul pistolar The Schofield Kid*, precum și pe *bătrânul ucigaș William Munny* (Clint Eastwood). Inițial, *Munny* renunțase la „meserie" de dragul soției sale, dedicându-se familiei și mai ales celor doi copii ai săi. Când soția sa moare, viața la fermă devine tot mai grea și de nesuportat. Așa că ia legătura cu vechiul său partener, *Ned*, își pregătește calul și pleacă să ucidă încă o dată, încălcând linia dintre eroism și răutate, dintre om și mit. Important este însă faptul că *pistolarul William Munny* (Clint Eastwood) readuce ordinea în *orășelul Big Whisky*, ucigându-l în final pe *șeriful violent* care desconsidera femeile. Astfel, întreaga acțiune a filmului gravitează în jurul redobândirii demnității, chiar și pentru aceste femei care își vindeau trupul văcarilor, dar care meritau să fie tratate totuși ca ființe umane și nu ca simple obiecte ale plăcerii pentru bărbații care dețineau forța brută și înarmată în *orășelul Big Whisky*.

Prin această categorie de filme ce au în obiectiv persoane defavorizate se atrage atenția asupra condiției lor, schimbându-se percepția generală asupra unor grupuri dezavantajate. În același gen se pot încadra și producțiile cinematografice ale neorealismului italian, precum *Hoții de biciclete* (*Ladri di biciclette*, 1948), în regia lui Vittorio De Sica (1901 – 1974), care prezintă sărăcia cruntă a unor oameni din Italia de după Al Doilea Război Mondial.

Pentru a schimba o opinie în legătură cu egalitatea dintre oameni indiferent de originea lor, filmul poate cel mai reprezentativ și poate chiar primul care deschide acest ciclu este *Ghici cine vine la cină?* (titlul original: *Guess Who's Coming to Dinner*), realizat în anul 1967 și regizat de Stanley Kramer (1913 – 2001). Din distribuție fac parte Katharine Hepburn (laureată cu *Oscar pentru cel mai bun rol feminin*), Sidney Poitier și Spencer Tracy. Sidney Poitier îl interpretează pe tânărul afro-american *Dr. John Wayde Prentice* Jr., care vine să ceară mâna frumoasei *Joey* (Katharine Houghton) de la tatăl ei, un respectabil redactor de ziar, pe nume *Matt Drayton*, magistral interpretat de

Spencer Tracy. Surprinderea dramatică a conflictului dintre generații și mai ales problemele de natură rasială vor face din acest film un veritabil document al anilor 1960 din SUA, caracterizați prin mari transformări în ceea ce privește emanciparea populației afro-americane.

Tema neînțelegerilor dintre oameni pe motiv rasial este mult mai dramatic surprinsă în mai recentul film ce înfățișează drama populației afro-americane, intitulat *12 ani de sclavie* (titlul original: *Twelve years a slave,* 2013) și regizat de Steve McQueen, care a primit *Premiul Oscar pentru cel mai bun film* în anul 2014.

Prin mijloacele sale artistice, cinematografia a contribuit poate cel mai mult la o schimbare reală a percepției asupra claselor și categoriilor de oameni defavorizați, care, astfel, au putut intra în atenția opiniei publice. Filmele au reușit să modifice opiniile inițiale ale publicului, ce vizau respingerea și marginalizarea anumitor categorii de persoane sau, în anumite cazuri, chiar o oarecare intoleranță a unor indivizi, ceea ce putea avea consecințe foarte grave pentru buna funcționare a unei societăți moderne.

Rolul propagandistic al producțiilor cinematografice

Walter Benjamin a scris în eseul *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice* că filmul a devenit un instrument de propagandă valoros, deoarece asigură suportul pentru mișcarea maselor.[20]

În anii 1920, în Uniunea Sovietică, avea loc Revoluția Culturală, Partidul Comunist preluând controlul asupra cinematografiei. Conducătorul Partidului Bolșevic și primul Premier al Uniunii Sovietice, Vladimir Ilici Lenin (1870 – 1924) afirmase, în 1922, că filmul este „cea

[20] Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 144 – 145

mai importantă artă dintre toate", iar un an mai târziu Lev Davidovici Troțki (1879 – 1940), intelectualul de marcă al începuturilor existenței Uniunii Sovietice, considera că filmul este „cel mai important instrument de propagandă, pentru propaganda tehnică, educațională și industrială... o propagandă care este accesibilă tuturor". În 1928, s-a organizat chiar o Conferință a Partidului Comunist dedicată cinematografiei, în cadrul căreia s-a hotărât că arta cinematografică sovietică trebuie să reprezinte ideologia proletariatului.[21] Ca urmare, politica stalinistă de colectivizare a maselor, precum și marea industrializare, care reprezentau fundalul ascensiunii „eroului pozitiv" al Realismului Socialist, au început să fie prezentate pe marele ecran. Cel mai reprezentativ regizor al artei cinematografice sovietice a fost Serghei Eisenstein (1898 – 1948), care a realizat filme ce s-au conformat politicii bolșevice, dar au păstrat, în același timp, valorile estetice.

Dictatori precum Adolf Hitler și Benito Mussolini au fost și ei convinși de puterea cinematografiei și au folosit filmul în scopuri politice, pentru a-și îndoctrina popoarele pe care le conduceau și a le controla percepția asupra realității. Același fenomen a avut loc și în Statele Unite ale Americii, când, în Al Doilea Război Mondial, Hollywood-ul a folosit filmul ca instrument de război. Ulterior, în anii 1940 și 1950, producțiile cinematografice realizate în studiourile de la Hollywood au prezentat publicului o Americă democrată și o națiune unită, opusă comunismului din Uniunea Sovietică și statelor socialiste care se aflau sub autoritatea sovieticilor.

Dar nu numai filmele au exercitat un impact politic, ci și actorii și actrițele care au practicat activismul politic. Este cunoscut faptul că în anii 1960, actorii și regizorii americani s-au implicat tot mai mult în politică. Un moment semnificativ al acestei activități l-a constituit alegerea actorului Ronald Reagan (1911 – 2004) ca Președinte al SUA în anul 1981. Format ca actor în timpul celui de Al Doilea Război Mondial,

---

[21] David Gillespie, *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology, and Propaganda*, Wallflower, London and New York, 2000, pp. 19 – 20

când a jucat în filmele propagandistice realizate pe platourile de la Hollywood, Reagan credea cu tărie că producțiile cinematografice au un rol important în câștigarea războaielor. Ulterior, Reagan a participat la formularea unui plan de lucru pentru a transforma cinematografia americană într-un instrument propagandistic în lupta ideologică împotriva comunismului în timpul Războiului din Coreea.[22] Odată ales Președinte al Statelor Unite, Ronald Reagan și-a folosit toate talentele artistice și cunoștințele obținute pe platourile de filmare pentru a pune în practică politica partidului care îl susținuse.

Rolul educativ al filmului

Spectatorii sunt atrași în sălile de cinema din curiozitate, deoarece pot descoperi în filme noi informații. De exemplu, cu toții știm că s-au construit deja roboți umanoizi, dar nu știm exact cum arată unul, cum interacționează ei cu omul și ce se va întâmpla atunci când aceștia vor dobândi autonomie. Un film precum *Eu, robotul* (titlul original: *I, robot*, 2004) prezintă o lume distopică, în care roboții super-inteligenți se vor afla în funcție în toate serviciile publice din întreaga lume și vor acționa în conformitate cu trei reguli pentru a menține oamenii în siguranță. Cu toate acestea se pare că un robot, pe nume *Sonny* (vocea lui Alan Tudyk) și asemănător omului ca aspect, l-a ucis pe fondatorul companiei Robotics, *Alfred Lanning* (James Cromwell). Un alt exemplu l-ar putea constitui filmele cu și despre pandemii, precum producția americană *Contagion: Pericol nevăzut* (titlul original: *Contagion*, 2011), care, în contextul actualei pandemii cu noul coronavirus, sunt tot mai mult vizualizate, de data aceasta *online,* dat fiind contextul epidemiologic,

[22] Chris Jordan, *Movies and the Reagan Presidency: Success and Ethics*, Praeger, Westport, 2003, p. 25

deoarece publicul vrea să știe cum se poate transmite o boală la nivel planetar și cum ar trebui să se comporte pentru a putea supraviețui.

Tot cu scop educativ se pot considera și producțiile cinematografice care redau viața unor personalități din varii domenii – de la religie și politică la cultură –, oferind informații despre culte religioase, despre activități lucrative în întreprinderi, agricultură, medicină etc.

Astfel, oameni de excepție, care s-au remarcat în diverse câmpuri de activitate, au devenit personajele unor ecranizări memorabile. Este îndeajuns să amintim de filmele ce au ca subiect viețile Sfântului Francisc de Assisi[23], a Reformatorului Martin Luther[24], a Marelui Protector al Angliei, Oliver Cromwell[25], sau a controversatului Marchiz de Sade[26], cel care a bulversat societatea secolului al XVIII-lea prin comportamentele sale libertine.

Filmul biografic *Giordano Bruno* (titlul original: *Giordano Bruno,* 1973), în interpretarea de excepție a actorului italian Gian Maria Volonte, prezintă perioada ultimilor ani din viața gânditorului italian, când, urmărit de Inchiziție, acesta se refugiază la Veneția, dar, în final, este adus la Roma pentru a fi executat prin ardere pe rug.

Sunt notabile și ecranizările ce au avut ca subiect destinul unor personalități care au marcat istoria modernă și contemporană. Sunt numeroase, de asemenea, filmele care au ca temă viața unor artiști, precum compozitorul de geniu Wolfgang Amadeus Mozart[27], evenimentele ce au marcat domnia Împăratului Napoleon Bonaparte[28],

---

[23] *Francis of Assisi* din 1961, regizat de Michael Curtiz și *Francesco* din 2002, regizat de Michele Soavi.

[24] *Martin Luther* din 1953, în regia lui Irving Pichel și *Luther* din 2003, regizat de Eric Till & Marc Canosa.

[25] *Cromwell* din 1970, în regia lui Ken Hughes.

[26] *Marchizul de Sade* (titlul original: *Quills*), în regia lui Philip Kaufman, din anul 2000, cu Geoffrey Rush, în rolul principal; *Sade* din 2000, cu Daniel Auteuil, în regia lui Benoît Jacquot.

[27] *Amadeus* din anul 1984, regizat de Miloš Forman.

[28] *Napoléon* din 1927, în regia lui Abel Gance, urmat de clasica producție din 1955, *Napoléon* în regia lui Sacha Guitry, sau *Désirée* din 1954, regizat de Henry Koster, cu Marlon Brando în rolul lui Napoleon.

viaţa călugărului Padre Pio[29] sau a Papei Ioan Paul al II-lea[30], diferite contexte ale carierei Părintelui psihanalizei, Sigmund Freud[31], şi ale efortului cu care acesta a reuşit să impună noua sa metodă de cercetare a vieţii psihice sau ecranizările despre femeia care s-a dedicat ştiinţei şi s-a sacrificat pe altarul cunoaşterii – Marie Curie[32]. Nu pot fi uitate nici producţiile cinematografice mai noi care l-au avut în centrul atenţiei pe Preşedintele american Richard Nixon şi controversata Afacere Watergate[33], pe revoluţionarul Lech Wałęsa şi evenimentele din anul

---

[29] *Padre Pio*, film italian de televiziune din anul 2000, în regia lui Carlo Carlei; *Padre Pio – Tra cielo e terra* este un alt film de televiziune regizat de Giulio Base şi în care joacă Michele Placido.

[30] *Pope John Paul II* este o dramă americană realizată pentru televiziune în anul 1984. Se bazează pe viaţa lui Karol Wojtyła, prezentând aspecte din perioada sa de tinereţe, din Polonia natală şi până la instalarea lui în calitate de Papa Ioan Paul al II-lea. Regia îi aparţine lui Herbert Wise, avându-l ca protagonist în rolul principal pe Albert Finney.

[31] *Freud: The Secret Passion* sau, mai simplu, *Freud*, realizat în anul 1962, în regia lui John Huston. Filmul descrie viaţa Părintelui psihanalizei, Sigmund Freud şi îi are în rolurile principale pe starul hollywoodian Montgomery Clift *(Sigmund Freud)* şi pe Susannah York (pacienta Cecily Koertner). Filmul a beneficiat de un scenariu realizat cu ajutorul filosofului francez Jean-Paul Sartre. Poate cea mai spectaculoasă ecranizare a relaţiei dintre Freud şi discipolul său Carl Gustav Jung apare în filmul *A Dangerous Method (Metodă periculoasă)* din anul 2011, regizat de David Cronenberg şi a beneficiat de interpretarea de excepţie a unor staruri precum Keira Knightley, Viggo Mortensen, Michael Fassbender şi Vincent Cassel. Scenariul a fost adaptat de Christopher Hampton după piesa sa de teatru din 2002, *The Talking Cure*, bazată pe o carte din anul 1993, scrisă de John Kerr şi intitulată *A Most Dangerous Method: The Story of Jung, Freud, and Sabina Spielrein* (*O metodă foarte periculoasă: Istoria lui Jung, Freud şi Sabina Spielrein*).

[32] *Madame Curie* este un film realizat în anul 1943, în regia lui Mervyn LeRoy. *Radioactive* este o peliculă recentă, din anul 2019, regizată de Marjane Satrapi şi în care joacă Rosamund Pike în rolul femeii de ştiinţă Marie Curie. Filmul a fost premiat la Festivalul de Film de la Toronto din acelaşi an.

[33] *All the President's Men* este un thriller politic american din 1976, despre scandalul Watergate, care a dus la prăbuşirea preşedinţiei lui Richard M. Nixon. Filmul îi are pe Robert Redford şi Dustin Hoffman în rolurile celor doi jurnalişti care au investigat onestitatea Preşedintelui Nixon din timpul campaniei sale electorale.
Filmul a fost nominalizat la Oscar, Globul de Aur şi BAFTA.

1989[34] sau emoționanta luptă pentru drepturile populației de culoare din Africa de Sud, condusă de Nelson Mandela[35].

Toate aceste filme, ce au beneficiat de scenarii bine documentate, au avut rolul de a face ca opera oamenilor importanți asupra cărora s-a focalizat camera de filmat să poată fi mult mai bine receptată în contextul istoric particular al genezei acesteia.

Rolul terapeutic al filmului

Persoanele care merg în sălile de cinema pentru a viziona filme resimt efectele benefice ale acestora asupra sănătății mentale deoarece stimularea vizuală poate declanșa o gamă variată de emoții. Există studii științifice riguroase care au demonstrat îmbunătățirea stării de bine a spectatorilor care au urmărit filme de calitate. Konlaan, Bygren și Johansson[36] au realizat un studiu pe un grup de 10.609 suedezi cu vârste cuprinse între 25 și 74 ani, care au fost intervievați în legătură cu vizitarea unor instituții culturale și apoi au fost urmăriți în timp. Cei care nu au fost la cinema, nu au vizitat muzee sau nu au participat la spectacole de teatru au avut o rată a mortalității de patru ori mai mare decât cei care au frecventat diverse instituții culturale, inclusiv cinematografe.

---

[34] *Wałęsa. Człowiek z nadziei* este un film biografic polonez din anul 2013, regizat de Andrzej Wajda, cu Robert Więckiewicz în rolul lui Lech Wałęsa.

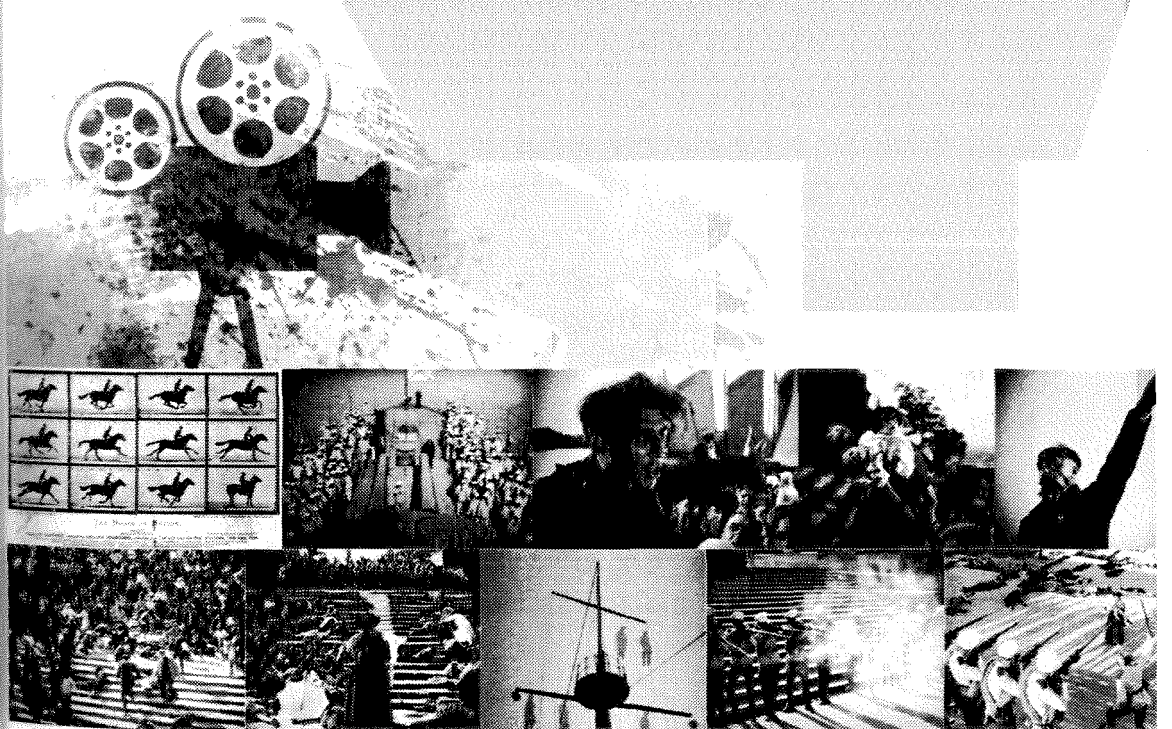
[35] *Mandela: Long Walk to Freedom* este un film biografic britanic-sud-african, realizat în anul 2013 și regizat de Justin Chadwick, în care joacă Idris Elba și Naomie Harris.

[36] Boinkum B. Konlaan, Lars Olov Bygren, Sven-Erik Johansson, *Visiting the cinema, concerts, museums or art exhibitions as determinant of survival: A Swedish fourteen-year cohort follow-up*, Scand J Public Health, 2000; 28(3): 174 – 178

În 2019, Ursula Tymoszuk și colaboratorii ei de la *Royal College of Music*, din Londra, au studiat starea de bine a vârstnicilor care au mers la cinema, la teatru etc.[37] Cercetătorii respectivi au descoperit că frecventarea instituțiilor culturale, inclusiv a cinematografelor, este asociată cu nivele înalte de fericire, satisfacție și stare de bine.

[37] Urszula Tymoszuk, Rosie Perkins, Neta Spiro, Aaron Williamon, Daisy Fancourt, *Longitudinal Associations Between Short-Term, Repeated, and Sustained Arts Engagement and Well-Being Outcomes in Older Adults.* J Gerontol B Psychol Sci Soc Sci. 2020; 75(7): 1609 – 1619

TIMPUL



Despre timpul mecanic şi obiectivitate în arta cinematografică

Întreaga ştiinţă mecanică, aşa cum au gândit-o modernii, a perceput timpul numai în sensul unei succesiuni mecanice, a unui sistem ce se putea reproduce identic, într-o ordine ce viza succesiuni regulate, predictibile, într-un sistem închis, ce-şi pretindea obiectivitatea.

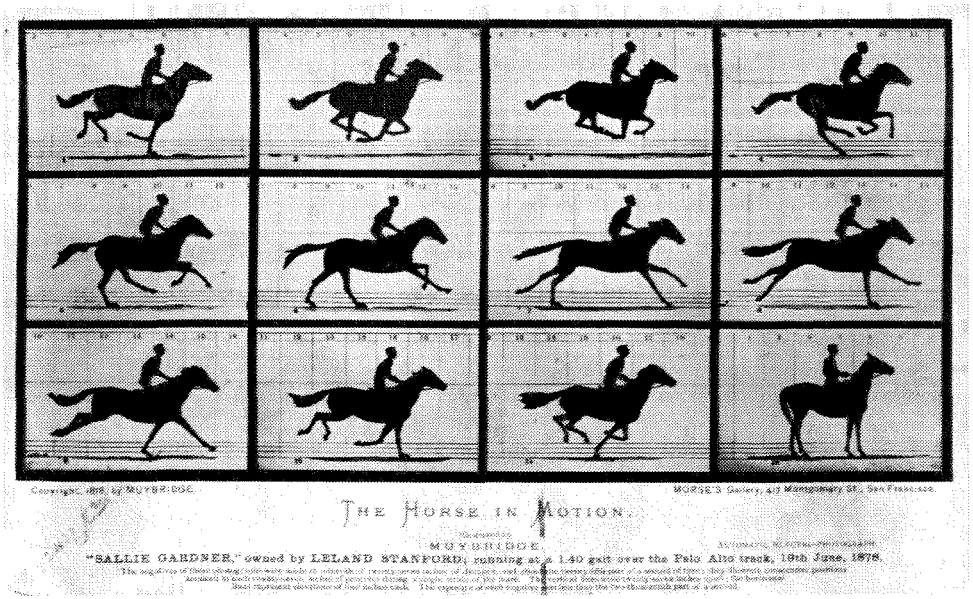
Kinetoscopul, ultima mare invenţie mecanică, pe lângă tren, maşină şi avion, va lua în stăpânire mai puţin trupul exterior şi mai mult aparatul fantastic al individului. Regizorii de film au realizat ceva nou; ei au adus timpul pe tărâmul subiectivităţii, al emoţiilor corelate cu anumite succesiuni de imagini. Astfel, timpul mecanic, în chip paradoxal, se subiectivizează, intră pe teritoriul interiorităţii, al libertăţii subiectului.

În arta cinematografică, corpul nu mai este doar o simplă materie care ocupă un spaţiu, o *res extensa*, ci o materie ce înflăcărează sufletul, îl pune în mişcare. Prin lumea fantomatică a marelui ecran se poate găsi acel minunat termen mediu între cele două lumi opuse ale lui Descartes, ce nu puteau comunica între ele: realitatea întinsă *(res extensa)* şi realitatea cugetătoare *(res cogitans)*.

Lumea filmului este lumea fantasiei, ce se deschide atât spre dimensiunea sensibilă, cât şi spre cea inteligibilă, indicând limitele unui dualism radical care, prin intermediul proiecţiei cinematografice, poate fi depăşit.

Chiar de la începutul artei filmării, pariul era unul extrem de provocator, şi anume de a se urmări o acţiune prin succesiuni de fotografii; de exemplu, dacă în timpul galopului calul are sau nu toate picioarele, la un moment dat, în aer. Filmul poate surprinde ceea ce

ochiul, în viaţa cotidiană, nu poate observa – mai precis detaliul semnificativ: calul poate avea, într-adevăr, într-un anumit moment din timpul galopului, toate cele patru picioare în aer. A demonstrat acest lucru fotograful anglo-american Eadweard Muybridge, care, în perioada 1872 – 1878, a folosit mai multe aparate fotografice acţionate unul după altul pentru a capta mişcarea unui cal. Fotografiile secvenţiale au reuşit să arate mişcarea, înaintea aparatului de filmat cu bandă de celuloid (cunoscut sub numele de *kinetoscop*), inventat în anul 1894 de către Thomas Edison.



Eadweard Muybridge, *Calul în mişcare*, 1878[38]

[38] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Horse_in_Motion.jpg#/media/File:The_Horse_in_Motion_high_res.jpg

Arta cinematografică poate crea ceea ce nu este la îndemâna privirii obișnuite, care surprinde doar evanescența, irepetabilul, spre deosebire de ceea ce poate oferi o poză sau un tablou, ambele generând doar imagini statice, ce pot fi contemplate în mod repetat. Combinând abilitatea simțului vizual cu practica creării de imagini durabile, arta cinematografică poate furniza iluzia unei noi realități, cea *mental dinamică*, o realitate a detaliilor unice, asupra cărora se poate interveni tehnic prin decupare și montaj, obținându-se sensurile pe care regizorul le urmărește și care, în pofida obiectivității imaginii de pe ecran, au, totuși, un mare grad de subiectivitate.

Scene din filmul *Crucișătorul Potemkin*, realizat în anul 1920 și regizat de Serghei Eisenstein

Filmul își conduce magic privitorul acolo unde regizorul stabilește să ajungă privirea. Este ca un fel de cedare a dreptului de a privi. Focalizarea este captivantă și nu există timp de reflexiune atunci când se

trece cu o viteză ameţitoare de la un cadru la celălalt, aşa cum procedează Serghei Eisenstein (1898 – 1948) în filmul *Crucişătorul Potemkin* (Броненóсец «Потёмкин»,1925), în care, cu o „sălbăticie şi ferocitate" a montajului, depăşeşte toate clişeele de până atunci. Dacă un film normal are în jur de 2.600 de cadre, în producţia lui Eisenstein, printr-o muncă enormă de montaj, s-au creat peste 3.800 de cadre de un dinamism extraordinar, care nu lasă nicio secundă pentru reflexie; totul devine emoţie pură, stare existenţială directă, participare cu sufletul la gură la evenimentul de pe ecran. Cinematograful oferă o realitate artificială, construită cu mult efort, prin montaj, de către regizor; este, în fond, o realitate al cărei scop precis este să manipuleze mintea. De altfel, se spune că nu poţi înţelege o realitate decât dacă ai trăit-o; exact această trăire intensă a unei realităţi o oferă Eisenstein – numai că nu în viaţa reală, ci pe ecran.

Cinematograful are în plan secundar *logos*-ul. În film, mai importantă este succesiunea de imagini, ce implică de fapt o succesiune de stări emoţionale. Este, în primul rând, un limbaj al emoţiilor, trimiţând la limbajul primar al tuturor oamenilor, ceea ce determină, de altfel, şi caracterul universal al filmului, mai ales al filmului mut – al cărui grad de adresabilitate este mai mare decât al filmului sonor.

Timpul evanescent şi-a găsit astfel o expresie mecanică, repetitivă, şi în imaginea în mişcare. Astfel că filmul, oferind imaginea înregistrată, reflectă într-un fel sfârşitul inevitabil al marilor invenţii mecanice, ce au debutat cu motorul cu aburi şi calea ferată, *dar percepţia duratei este modificată:* nu mai este durata mecanică clasică, aşa cum era aceea a mersului trenurilor, ci o durată specială, în care mişcarea este percepută diferit prin participare emoţională. O oră de film este o oră de *mişcare – emoţie – acţiune*, este o perioadă de timp în care se întâmplă ceva, de regulă, excepţional. Mai mult, *durata ajunge să fie percepută prin acţiunea filmului,* care se desfăşoară în diferite spaţii şi timpuri.

Montajul, la rândul său, are rolul de a crea suspansul, emoţia, misterul. Montajul convergent, iniţiat de David Wark Griffith (1875 –

1948) și rafinat apoi de Serghei Eisenstein (1898 – 1948), face să alterneze momentele a două acțiuni, care se vor reuni, amplificând emoția și așteptarea spectatorului. Sfârșitul unui film nu mai coincide cu ceea ce era pentru omul din epoca mecanică clasică bucuria determinată de simpla sosire a unui tren în gară sau așteptarea sunetului orologiului mecanic din turla bisericii, ci un lucru cu totul nou, care aduce un mare suspans.

În film, planuri spațio-temporale diferite se reunesc, de regulă, într-un *sfârșit neașteptat,* ce îl determină pe spectator să accepte forța implacabilă a destinului, de fapt a regizorului, care, prin montaj, este responsabil de acest proces de unificare, de convergență, a tuturor planurilor la sfârșitul aventurii.

Astfel, nu mai este timpul unor pistoane ce efectuează o mișcare identică, regulată, de a învârti niște roți pe o șină, ci o mișcare cu suspans, complexă, cu adevărat umană, dar, totuși, în esența ei, mecanică, dacă ne gândim la rola care se derulează pe un sistem nu cu mult diferit de cel al unui ceasornic sau al unei roți de tren. În timpul derulării rolei de film, nimeni nu mai este interesat de timpul aparatului de proiecție, ci doar de imaginea în mișcare de pe ecran, de noua logică afectivă și de timpul emoțiilor pe care îl creează această lume nouă a umbrelor.

Manipularea timpului prin arta cinematografică

Tema reluării timpului a inspirat numeroase producții cinematografice, cum ar fi: *Prințul Persiei: Nisipurile timpului* (titlul original: *Prince of Persia: The Sands of Time,* 2010), un film fantastic și de aventuri în care tema călătoriei în timp apare în formula ei clasică, sau mai complexa creație cinematografică intitulată *Dincolo de trecut* (titlul

original: *Déjà-Vu*, 2006), un alt film fantastic în care timpul este cel pe care literalmente îl pot crea camerele de filmat stradale sau cele din sateliții ce orbitează în jurul Terrei. Aceeași temă este reluată, cu mai multă amplitudine tehnică, în *Codul Asasinului* (titlul original: *Assassin's Creed*, 2016), regizat de Justin Kurzel, unde timpul este efectiv creat prin intermediul unei mașinării conectate la creierul personajului principal *Cal Lynch* (Michael Fassbender), ce funcționează ca o cameră de filmat aflată în legătură directă cu experiențele lui *Aguilar de Nerha* (același Fassbender), un strămoș din secolul al XV-lea, cu care *Cal* se putea identifica prin deblocarea amintirilor genetice.

Ziua cârtiței (titlul original: *Groundhog Day,* 1993) și *Ziua îndrăgostiților* (titlul original: *Valentine's Again*, 2017) sunt două dintre filmele în care o anumită zi poate fi retrăită la nesfârșit până ce personajului i se oferă șansa găsirii celei mai bune zile pentru destinul său. Descoperim astfel cât de indiferenți suntem față de lucrurile cu adevărat importante. Filmele surprind imposibilitatea noastră de a sesiza valoarea vieții, de a ne risipi în lucruri banale fără semnificație autentică. Dacă nu ar exista o astfel de zi specială, care să se poată repeta la nesfârșit, personajele ar intra într-o *zonă existențială gri*, în care banalitatea răului le-ar deveni cotidiană, iar nefericirea – starea lor de fapt. Filmele vor să arate că de vină pentru nefericirea și răul nostru nu sunt ceilalți, așa cum ar sugera Sartre, care considera că *„Infernul sunt ceilalți"*, ci, mai degrabă, de vină sunt alegerile noastre, care nu sunt suficient de bine cumpănite și ne aduc dezastrul existențial. Dacă am ști să alegem bine, viața ar deveni cu adevărat frumoasă și ar merita trăită.

IMAGINEA

Creierul procesează bine mişcarea la 24 de imagini pe secundă. Filmele mute de la începuturi aveau capacitatea tehnică de 18 imagini pe secundă, ceea ce le răpea caracterul de naturaleţe.

Cinematograful oferă, în fapt, *imaginea-mişcare* ca iluzie. În spatele acestei iluzii se află un veritabil *Malin génie (geniu rău)*, cum poate numai Descartes, care s-a ocupat atât de mult de transmiterea luminii, şi-ar fi putut imagina.

La început, arta cinematografică nu era prea mult deosebită de cea fotografică – filmul era mai mult un fel de succesiune de imagini statice, de fotografii. Puterea reală a filmului a început odată cu arta montajului, cu ceea ce puteau realiza regizorii, al căror geniu a început să devină vizibil.

Serghei Eisenstein şi D. W. Griffith au fost, în chip incontestabil, primii regizori care au arătat extraordinara putere a imaginilor în mişcare de a emoţiona sufletul, de a transforma subiectul într-o fiinţă ce participă activ la derularea acestei succesiuni de imagini, demonstrând, poate pentru prima dată, hipercomplexitatea creierului uman, care nu poate distinge în mod clar între imaginea reală şi cea artificială, creată pe marele ecran.

Imaginea-mişcare „preparată" tehnic şi efectul acesteia asupra spectatorului

Până la apariţia cinematografului, dualismul avea o bază foarte solidă în faptul că mişcarea era rezervată lumii exterioare, iar *imaginea fantasmă* sau reprezentarea ce era plasată la nivelul interiorităţii, în aparatul fantastic al subiectului, constituia terenul elementelor vizuale fixe, precum chipul bunicii, casa părintească etc. Secvenţele în mişcare erau rezervate doar visului, expresie a inconştientului. Visul construia dublul lumii conştiente, rezultat al percepţiilor directe, efectuate de simţuri asupra unei realităţi ce are pretenţia de a fi obiectivă. În vis, în acest dublu al realului, realitatea devine subiectivă în cel mai direct sens al cuvântului, deoarece aparţine, în exclusivitate, visătorului care participă însă la aceasta în mod pasiv, fără a avea posibilitatea de a interveni şi a modifica ceva în scenariul fantastic pe care i-l dictează visul. Acelaşi lucru îl face şi cinematograful, prin impunerea unor imagini fantomatice în mişcare, ce creează un dublu asupra căruia subiectul, captat hipnotic, asemenea stării experimentate în timpul visului, nu are nicio putere de a interveni. Visele, la fel ca şi filmele proiectate pe ecran, sunt, în fapt, dublul realităţii sensibile. Mintea putea surprinde un vis, însă doar o dată, iar interpretarea lui era extrem de deficitară, deoarece la trezire acesta este, de regulă, uitat de către visător, care este, în cele mai multe cazuri, incapabil să îl reproducă în cele mai intime detalii, ci doar vag, tot în maniera unor engrame ce caracterizează mai mult starea omului treaz, în care conştiinţa prelucrează, în felul său propriu, imaginile.

Mintea era obişnuită să recunoască doar o engramă, o imagine fixă, ce putea fi o statuie, un tablou sau, mai târziu, o fotografie. Kinetoscopul a schimbat radical această situaţie forţând mintea, pentru

prima dată, să recunoască o secvență în mișcare identică, astfel că nu numai o fotografie putea fi privită de mai multe ori, ci și o secvență în mișcare, care s-a dovedit însă a avea un impact mult mai mare asupra subiectului decât imaginea statică.

Începând cu secolul al XIX-lea, mai ales în ultimele decenii ale acestuia, imaginile în mișcare au revelat un univers nou, miraculos, au deschis o veritabilă cutie a minunilor. Prin recunoașterea imaginilor în mișcare s-au descoperit lucruri unice, ce nu au mai fost experimentate până atunci.

Amintirile și fanteziile cele mai extravagante au început să inunde lumea sensibilă. S-a putut aborda într-o cu totul altă manieră trecutul, istoria, s-au putut surprinde cele mai subtile detalii exprimabile de fața umană, dinamica mișcării trupului, dar mai ales s-a descoperit enorma putere de manipulare pe care o au *imaginile în mișcare* – mai ales atunci când acestea sunt însoțite și de sonor.

Lumea marilor ecrane a deschis o realitate nouă, „preparată" tehnic, în scopul manipulării emoțiilor, o lume a imaginilor de senzație, al cărei principal rol este să domine aparatul fantastic al spectatorului, devenit, cum bine sugera Günther Anders, *un sihastru, eremit de masă* într-o lume cu enorme capacități de reproducere[39].

Cinematograful a introdus în lume, în chip definitiv, ideea de *iluzie*, ajungând să se joace cu timpul, deoarece aparatul de proiecție face posibil ca un eveniment să poată fi reluat de nenumărate ori. Există săli de cinematograf în care același film rulează de la capăt iarăși și iarăși, până se epuizează spectatorii dornici de a urmări imaginile de pe ecran.

[39] Günther Anders, *op. cit.*, p. 142

Tipologia imaginii în mişcare

Gilles Deleuze considera că există trei tipuri fundamentale de imagini la care pot fi reduse toate celelalte, respectiv: *imagini-percepţii*, *imagini-acţiune* şi, în final, *imaginile-afecţiune.*

Acestor trei tipuri de imagini le corespunde, de fapt, ceea ce se numeşte *cadrul unei imagini* şi de aceea există trei tipuri de cadre.

Astfel, *imaginii-percepţie* îi corespunde *cadrul* sau *planul de ansamblu,* ce defineşte locul, *spaţiul larg* în care se desfăşoară acţiunea filmului, oferind astfel spectatorului imaginea de ansamblu.

Imaginea-acţiune concordă cu *planul mediu,* reprezentând acele încadraturi care includ trupurile personajelor în ansamblul lor, puse în relaţie şi desfăşurând prin aceasta acţiunea propriu-zisă a filmului.

Dar poate cel mai important aspect, având rolul să surprindă emoţia, afectivitatea, îl constituie *gros-planul* şi *prim-planul.* Prin *prim-plan,* ce se fixează pe faţa personajelor, o parte a gâtului şi a bustului, se iese din cadrele spaţiale şi din cele de mişcare şi se ajunge la posibilitatea contemplării unei noi logici – cea a sentimentelor, a trăirilor interne. *Prim-planul* descinde spre lumea interioară, adevărata lume a omului.[40] *Gros-planul* este fixat strict pe faţa personajului; aceasta este singura care schimbă spaţiul exterior cu cel interior şi nu poate fi înlocuită de mână, picior sau un obiect – precum un pahar etc.[41]

Prim-planul şi mai ales *gros-planul* creează *imagine-afecţiune.* Focalizându-se pe chipul personajului, camera îi citeşte expresia feţei, care trimite spre starea sa interioară. De exemplu, un personaj care

---

[40] Gilles Deleuze, *Cinema I. Imagine-mişcare*, traducere de Ştefania şi Ioan Pop-Curşeu, Notă asupra ediţiei: Ioan Pop-Curşeu, Revizie şi postfaţă: Bogdan Ghiu, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2012, p. 138

[41] *Ibidem*, p. 139

imită o stare de greață transmite, de fapt, un mesaj de respingere; un zâmbet poate fi receptat ca o acceptare, iar un râs sardonic (precum cel al lui Jack Nicholson, în filmul *Strălucirea* (titlul original: *The Shining*, 1980) poate fi perceput ca o amenințare terifiantă pentru celelalte personaje din film etc. Chipul actorului, prezentat în prim-plan, surprinde, de fapt, un alt nivel al mișcării; este vorba de această dată de mișcarea interioară a gândurilor și a emoțiilor unui personaj.

Scene din filmul francez mut *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928)

Rezumând, *cadrul larg* este, de regulă, static, *cel mediu* este rezervat mișcării exterioare a corpurilor, iar cel de expresie sau *prim-cadrul* surprinde mișcarea interioară a personajului.[42] Arta cinematografică, prin imaginea în mișcare, a creat, în fapt, un întreg univers în

[42] *Ibidem*, p. 127

care imaginile pot fi catalogate după puterea lor de a interfera cu subiectul spectator. Există *imagini* de tip *percepție, afecțiune, pulsiune, acțiune, reflecție, relație* etc. Regizorul trebuie să pună în lucru aceste tipuri de *imagine-mișcare* pentru a crea starea cea mai adecvată conectării spectatorului la imaginea de pe marele ecran.

Un abuz de *imagini-acțiune* poate plictisi, chiar dacă sunt bine turnate, fiind necesară o pauză emoțională prin focalizarea camerei pe *o imagine-afecțiune* sau *o imagine-reflecție*. În acest sens, regizorul neo-zeelandez Sir Peter Jackson, cel care a montat seria de succes *Stăpânul inelelor* (titlul original: *The Lord of the Rings*), afirma că, oricât de bune ar fi fost scenele de luptă, respectiv *imaginile-acțiune*, dacă din film lipseau *prim-planurile* cu actorii principali, respectiv starurile nu erau prezente în *imagini-afecțiune*, *imagini-pulsiune* sau *imagini-reflecțiune*, publicul, mai devreme sau mai târziu, se plictisea și nu mai putea urmări scenele cu același viu interes ca la început.

Alternarea a cât mai multor tipuri de imagine este, de fapt, adevăratul ingredient magic pe care fiecare mare regizor trebuie să-l cunoască și să îl folosească prin tehnicile de montaj pentru a face pelicula atractivă. Montajul este cel care, alături de scenariu, oferă întregul și creează adevărata magie a filmului.

Pentru Gilles Deleuze, o peliculă reprezentativă pentru *gros-plan* este *Patimile Ioanei d'Arc* (titlul original: *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), un film istoric mut, bazat pe evenimentele din perioada judecății eroinei franceze. Renée Jeanne Falconetti a jucat rolul principal. Actrița, puțin cunoscută pentru alte roluri, a fost cea care a revoluționat arta cinematografiei, arătând puterea empatică a mimării emoțiilor.

Filmul *La Passion de Jeanne d'Arc*, ce descrie procesul și arderea pe rug a Ioanei d'Arc, este, aproape exclusiv, focalizat pe *prim-planuri*, camera îndreptându-se precis spre cele mai mici detalii ale feței pentru a-i urmări expresia emoțională. Prin intermediul contagiunii vizuale se produce un act mimetic prin care spectatorul își sincronizează emoțiile cu personajul. *La Passion de Jeanne d'Arc* a reușit să producă prin

tehnica *prim-planurilor* această sincronizare în chip magistral, transmițând o mare emoție publicului spectator și devenind de referință pentru tehnica *prim-planului.*

Francis Ford Coppola va fi, poate, regizorul care va reuși să impună în filmul contemporan *gros-planul* și tot ceea ce ține de surprinderea mișcării interioare a personajelor. Celebră rămâne scena din filmul *Nașul* (titlul original: *The Godfather*, 1972), în care personajul *Michael* (Al Pacino) îl împușcă pe *Sollozzo* (Al Lettieri). Camera este fixată pe fața lui *Michael* și descoperă întreaga tensiune interioară a personajului cu un maxim realism al expresiei.

Un efect de mișcare suplimentar se poate obține și prin succesiunile dinamice de *prim-planuri.*

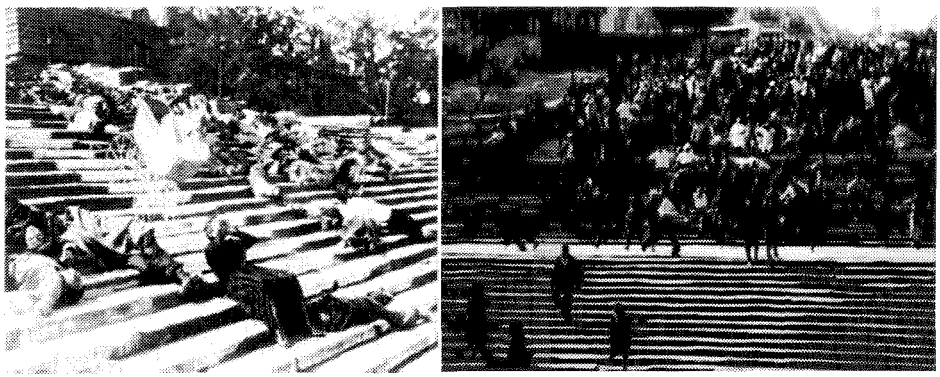
Rolul regizorului, care construiește universul afectiv al filmului, este să asigure, prin montaj, succesiunea celor trei tipuri de imagini. Acest lucru s-a văzut încă de la începuturile cinematografiei în succesiunea de cadre dinamice ale lui D. W. Griffith și mai ales la discipolul său, Serghei Eisenstein.

La Griffith se poate observa această revoluție cinematografică prin care se renunță la scena de teatru, ce servea ca decor până atunci și asigura *planul de ansamblu,* pentru a se trece la planuri mari, cadre vaste, filmate de la mare distanță. De exemplu, pentru a se monta camerele de filmat la înălțime erau folosite dealurile înalte din împrejurimea câmpului ce servea ca decor pentru lupta dintre Armata Nordului și Confederați, așa cum apare în filmul *Nașterea unei națiuni* (titlul original: *Birth of a Nation*, 1915).

În același timp, filmând din mers, din mișcare, folosind astfel o altă tehnică novatoare, se amplifica acțiunea, cavaleria părea că are galopul mai rapid decât în realitate, trenul se mișca mai repede etc. Astfel, prin succesiunile de *planuri-acțiune,* în care apăreau armatele de cavalerie, însoțite și de *prim-planuri,* ce fixau chipul și mai ales privirea personajelor ce suportau îngrozite consecințele terorii războiului, se crea o stare

emoţională de mare intensitate, care-l făcea pe spectator să se cufunde în spectacolul luminilor şi al umbrelor de pe marele ecran.

Acelaşi efect s-a creat şi prin intermediul terifiantei scene a masacrului de pe scările din Odessa, construită cu o extraordinară măiestrie de către Serghei Eisenstein în filmul mut intitulat *Crucişătorul Potemkin* (titlul original: Броненосец «Потёмкин», 1925). Succesiunea numeroaselor planuri, prin ordinea şi dinamismul lor, oferă calitate filmului şi testează valoarea regizorului, a cărui misiune dificilă este să le combine. Scenele filmate ca atare constituie materialul brut al filmului şi nu înseamnă aproape nimic fără montaj. Montajul este cel ce creează emoţia cinematografică, oferind forţă şi atractivitate unui film.



Scene ale masacrului de pe scările din Odessa din filmul *Crucişătorul Potemkin* (1925), în regia lui Serghei Eisenstein

De la afect la acţiune

De la *gros-plan*, ce creează *imaginea-emoţie*, se trece foarte uşor la declanşarea acţiunii. De regulă, acţiunea este o consecinţă a ceea ce se poate numi „s-a umplut paharul", este rezultatul unei emoţii puternice care trebuie cumva descărcată. Exemplar pentru acest tip de treceri de la *prim-cadru* la acţiunea din *cadrul mediu*, în care sunt prezen-

tate trupuri în mișcare, este minutul 25 din filmul *Pantofiorii roșii* (titlul original: *The Red Shoes,* 1948), în care Moira Shearer interpretează rolul debutantei *Victoria*, care trebuie să aleagă între iubire și artă. Scena surprinde pe chipul personajului tensiunea maximă născută de această ambivalență, ce conduce, în final, la declanșarea mișcării, pe care regizorul Michael Powell o surprinde prin *imagini-acțiune* de un dinamism extrem, ce trimit la performanța tinerei balerine subjugată acum și în viața reală de magia malefică a pantofilor roșii ce i-au asigurat succesul pe scenă, însă cu prețul propriei vieți.

Aceeași tehnică de trecere bruscă de la *imaginea prim-plan* la *imagini-acțiune* extrem de dinamice întâlnim și în filmele în care joacă un alt mare dansator, care a devenit „părintele" scenelor de luptă cu arte marțiale, Bruce Lee.

În *Pumnul furiei* (titlul original: *Fist of Fury,* 1972), tensiunea transmisă de chipul lui Lee, atunci când camera se fixează pe fața sa, prevestește descărcarea enormă de energie ce va pune trupurile luptătorilor în mișcare. Lee se mișcă în raport cu ceilalți luptători la fel precum balerina cu pantofii roșii, el fiind absorbit de frumusețea fatală a artelor marțiale, ce vor conduce personajul, în finalul filmului, la moarte. Poate că această producție cinematografică este cea mai dură din genul artelor marțiale care s-a turnat vreodată, luptele fiind asumate de actori în chip real, pentru a le oferi spectatorilor visceralitatea confruntărilor.

Imaginea-pulsiune

Teoria pulsiunilor se recheamă din psihanaliza lui Freud și este corelată conceptului de *refulare.* Cu timpul, Freud s-a îndepărtat de hipnoză și de tratamentul cathartic al lui Breuer, a adoptat asociațiile libere, precum și o metodă pe care a denumit-o *analiza psihică.*

Refularea *(Verdrängung)* este o operaţie legată de teoria freudiană a pulsiunilor. Pulsiunea *(Trieb)* este un concept-cheie al psihanalizei şi este oarecum corelată cu instinctul *(Instinkt).* Dacă instinctul reflectă un comportament moştenit ereditar în specie, pulsiunea se referă mai mult la o presiune a cărei finalitate nu este atât de bine diferenţiată ca în cazul instinctului, unde comportamentul este clar orientat în funcţie de obiectul său. Un instinct ar fi cel de nutriţie, iar o pulsiune este cea sexuală.

Freud a descoperit, prin această distincţie, faptul că pulsiunile au o încărcătură culturală. Mai mult, o pulsiune poate fi inhibată pe tot parcursul vieţii. Sunt oameni, precum asceţii sau călugării, care îşi refuză viaţa sexuală sau îşi inhibă total pulsiunile violente. Instinctul nu poate fi pus între paranteze; el ţine, pur şi simplu, de supravieţuire.

Refularea implică un mecanism psihic prin care subiectul încearcă să respingă sau să menţină în inconştient reprezentări (gânduri, imagini, amintiri) ce persistă acolo inutil, fiind legate de o pulsiune ce a creat, la un moment dat, o situaţie cu impact thanatic, distructiv. Refularea se produce în cazurile în care satisfacerea unei pulsiuni, care produce plăcere, riscă să producă neplăcere în raport cu alte exigenţe. Dacă psihicul subiectului reţine conţinuturi ilicite, parazitare, ale eficienţei existenţiale, atunci acestea pot deveni obsesii, imagini şi idei fixe. Dacă aceste conţinuturi ilicite sunt respinse de către inconştient, la nivelul conştiinţei pot apărea, sub forma actelor ratate, lapsusuri penibile. Freud a descoperit faptul că visele, ideile fixe şi, mai ales, lapsusurile, în calitate de acte ratate, sunt principalele chei cu care se va deschide marea carte a psihanalizei.

Într-adevăr, prin visele şi actele ratate, el va descoperi agresivitatea, sexualitatea, narcisismul şi angoasa în forma lor pură, necenzurată de Supra-eu sau de conştiinţă. Pulsiunile ilicite nu pot ajunge la nivelul conştiinţei în chip direct, ci numai modificate, transformate prin acte ratate şi mai ales prin vise. Actul ratat şi visul au puterea de a

converti conținutul pulsional, originar, de așa natură încât conștientul să-l poată accepta.[43]

Cu cât rezistența conștiinței la pulsiunile ilicite este mai mare, cu atât va fi mai mare efortul de elaborare și transfigurare pe care trebuie să-l facă actele ratate și visul. Cinematograful are rolul de a scuti subiectul de acest efort. *Imaginile-pulsiune* satisfac tocmai aceste așteptări ilicite ale inconștientului.

Luchino Visconti (1906 – 1976) deschide seria sa de filme în care prezintă pulsiunile brute cu celebrul *Obsesie* (titlul original: *Ossessione,* 1943), o producție cinematografică în care soțul, cu tendințe homosexuale camuflate, se împacă cu mai tânărul iubit al nevestei, ceea ce aduce în final uciderea partenerului oficial printr-un accident de mașină provocat de amant. Iubirea sălbatică, pulsională, dintre amanții care nu mai țin cont de regulile sociale se finalizează cu un al doilea accident în care moare eroina principală. Astfel, pulsiunile ilicite au doar un singur sfârșit atunci când pătrund în lumea reală, iar acesta este moartea, distrugerea.

Succesul enorm al filmului *Obsesie*, realizat după un roman scris de James M. Cain, a determinat studiourile americane să încerce un *remake*, care s-a dovedit la fel de reușit cu cel inițial. În noul film, intitulat *Poștașul sună întotdeauna de două ori* (titlul original: *The Postman Always Rings Twice,* 1981), rolul amantului îl interpretează Jack Nicholson, iar Jessica Lange preia rolul soției. Acest *remake* redă pulsiunile brute cu o forță de expresie ce o depășește cu mult pe cea a lui Visconti, care, față de varianta din 1981, pare a fi oarecum pudică. Folosind foarte mult *prim-planul*, Visconti punea accent mai mult pe viața interioară a personajelor, în schimb Bob Rafelson a mers mai mult pe *cadre-acțiune,* culminând cu scena violului din bucătărie, în care trupurile goale ale personajelor au sugerat într-o manieră mult mai violentă pulsiunea scăpată de sub control. Astfel, pulsiunea puternică devine irezistibilă,

[43] Marius Dumitrescu, *Psihanaliza aplicată în filosofie și artă*, Editura Sedcom Libris, Iași, 2014, pp. 26 – 27

iar interpretarea actoricească de excepţie a lui Jack Nicholson şi a Jessicăi Lange o face extrem de veridică, transformând scena violului din bucătărie într-una emblematică pentru producţiile hollywoodiene.

Filmul clasic care îmbină atât pulsiunile violente, cât şi pe cele erotice ilicite rămâne *Instinct primar* (titlul original: *Basic Instinct*, 1992), un *thriller* erotic regizat de Paul Verhoeven, care îi are ca protagonişti pe Michael Douglas şi Sharon Stone.

Instinct primar exploatează tema biblică a femeii frumoase care îşi ucide iubiţii după ce îi seduce. Filmul îl prezintă pe detectivul de poliţie *Nick Curran* (Douglas), care investighează uciderea brutală a unui star rock bogat. În timpul anchetei, *Curran* se implică într-o relaţie cu principala suspectă *Catherine Tramell* (Stone), prezentată ca o femeie bisexuală şi o psihopată ucigaşă. Filmul desfăşoară scene de o sexualitate evidentă şi chiar o scenă de viol, care i-au determinat pe critici să aibă opinii controversate, mai ales că încă de la începutul difuzării în cinematografe au apărut proteste atât din partea grupărilor conservatoare, cât şi a celor liberale. Cardinalul Roger Mahoney, reprezentantul arhidiocezei din Los Angeles, a cerut „introducerea unui «cod moral», care să interzică nuditatea, îmbrăţişările lascive, limbajul ofensiv şi blasfemia în filme şi televiziune". Imediat s-au adăugat şi protestele grupărilor militante homosexuale, care susţineau interzicerea filmului, deoarece considerau că prezentarea personajului *Catherine* ca fiind o lesbiană criminală ar fi incitat la un val de homofobie. Au urmat grupările feministe care au acuzat filmul de misoginism şi au ameninţat că vor întrerupe ceremonia de decernare a *Premiilor Oscar*.[44]

Scena interviului, îndeosebi atunci când Sharon Stone adoptă o poziţie indecentă în faţa anchetatorilor, rămâne memorabilă pentru *imaginea-pulsiune* pură. În această producţie cinematografică se sondează psihanalitic pulsiunea ilicită feminină, prin care aceasta doreşte să scape de amant pentru a se abandona pulsional într-o altă cucerire.

---

[44] Dawn B. Sova, *Filme interzise. Istoria cenzurii a 125 de filme artistice*, traducere de Maria Giugariu, Editura Lider, Bucureşti, 2010, pp. 51 – 53

Pe de altă parte, elementul sadic al sexualității întărește și mai mult contextul ilicit al *imaginilor-pulsiune.*

În ciuda tuturor criticilor, producția cinematografică *Basic Instinct* a fost recunoscută ca fiind una dintre reprezentările inovatoare ale sexualității în cinema și a avut un succes de casă enorm, obținând aproape jumătate de miliard de dolari din încasări. Succesul enorm de care s-a bucurat dovedește că astfel de refulări cinematografice sunt preferate de public, mergându-se pe principiul că „este mai bine să vezi pe ecran decât să testezi pe propria piele".

În *imaginea-pulsiune,* așa cum constata și Gilles Deleuze, personajele de pe marele ecran sunt precum niște fiare: amantul este țapul, iar săracul este prezentat ca o hienă.[45] *Basic Instinct* a fost, cu siguranță, vârful unor așteptări de proiecții cu un conținut ilicit, ce își au începutul în filmele lui Bũnuel, precum scurtmetrajul *Un chien andalou (Câinele andaluz),* din 1929, în care nu se mai operează cu logica diurnă, ci cu a cea a visului. Personajele pulsionale din *Instinct primar* sunt, de fapt, și ele într-un vis, *visul american,* din care nu se pot trezi. La fel se întâmplă și în *Frumusețe americană* (titlul original: *American Beauty,* 1999), în care personajele nu-și pot tempera latura onirică, pulsională. *Tatăl,* interpretat magistral de Kevin Spacey, are reverii erotice obsesive cu *prietena fiicei sale,* regresând mental la vârsta adolescenței, ceea ce îi va fi fatal pentru existența sa în viața reală. Dar poate că cel care avea să aducă cel mai sumbru fior acestui gen de filme pulsionale, în care un anumit fel de comportamente pune diagnosticul civilizației, este producătorul, regizorul și scenaristul american David Linch. Adept al stilului suprarealist, Lynch introduce secvențe de vis și de coșmar în filmele sale, precum în *thriller*-ul *Catifeaua Albastră* (titlul original: *Blue Velvet,* 1986).

Pulsiunea auto-distructivă este o altă temă preferată a cinematografiei, aici excelând peliculele realizate pe baza unor scenarii după romanele lui Dostoievski, exemplar fiind filmul *Crimă și pedeapsă* (titlul original: *Crime and Punishment*), realizat în 1935 în regia lui

[45] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 176

Josef von Sternberg (1894 – 1969). Tema romanului a fost reluată de numeroase ori în anii ce au urmat, printre producţiile cinematografice realizate fiind semnificative varianta rusească, având titlul Преступление и наказание, a cărei premieră a avut loc în anul 1970, şi varianta americană mai nouă, din anul 1998, sub titlul: *Crime and Punishment*, realizată pentru televiziune în regia lui Joseph Sargent.

În ceea ce priveşte mistica din spatele imaginii de tip pulsiune poate că cel mai bine redă acest lucru filmul *Lolita* (titlul original: *Lolita*) din anul 1997, avându-l ca regizor pe Adrian Lyne, iar ca actor în rolul principal pe Jeremy Irons. Filmul are ca sursă de inspiraţie un caz real ce a zguduit America anilor 1950. Mai întâi, asupra acestui caz s-a îndreptat celebrul scriitor american de origine rusă Vladimir Nabokov, care a scris, în anul 1955, un roman intitulat *Lolita*, în care prezintă iubirea dintre *Humbert Humbert (HH)*, un profesor de literatură franceză, şi fiica sa adoptivă, minora *Dolores „Lolita" Haze*.

Romanul a fost ecranizat de două ori, prima dată în 1962, în regia lui Stanley Kubrick, şi a doua oară în 1997, de data aceasta avându-l ca regizor pe Adrian Lyne.

Producţia cinematografică din anul 1997 începe cu experienţa erotică extrem de intensă a unui adolescent de 14 ani, care descoperă iubirea la nivelul fantasiei alături de o tânără fată ce poartă un nume cu rezonanţe franceze, *Annabel*, a cărei imagine nudă devine o fantasmă cu o puternică încărcătură pulsională. Este, în fapt, prima mare dragoste ce trezeşte acea *anima* ascunsă în sufletul adolescentului, care devine astfel bărbat. Fantasma devine obsesivă pentru tânărul *Humbert* când, la doar patru luni de la începerea relaţiei lor amoroase, fata cade victimă unei epidemii de tifos. În anii ce au urmat, tânărul *Humbert*, interpretat magistral de către Jeremy Irons, ajunge tocmai datorită acestei iubiri neîmplinite în plan real să se dedice literaturii franceze, în mod special poeziei de dragoste, în care regăseşte această stare a iubirii potenţate tocmai prin excitarea la maximum a aparatului fantastic, ce transformă fantasma

iubitei, prin acel *amour courtois*[46], într-o veritabilă zeitate ce pune stăpânire totală pe sufletul îndrăgostitului.

Nefericitul profesor de literatură franceză *Humbert Humbert (HH)* ajunge la un moment dat, asemenea tânărului arheolog *Norbert Hanold*, personajul nuvelei *Gradiva*[47] scrisă în 1902 de Wilhelm Jensen, să descopere în viaţa reală o potrivire cvasi-totală cu propria-i fantasmă creată în tinereţe în persoana tinerei *Dolores „Lolita" Haze* (Dominique Swain). Asemănarea dintre *Annabel* şi *Dolores* îl halucinează pe profesorul de 40 de ani, care este prins în jocul erotic pe care îl declanşează simpla prezenţă a tinerei. *Lolita* trezeşte, cu fiecare privire, *Fantasma* divină din sufletul profesorului. Pentru a fi în prejma adolescentei, *Humbert* încalcă toate normele morale. Se căsătoreşte cu mama Lolitei, vulgara *Charlotte Haze* (Melanie Griffith), pe care o percepe ca pe „o vacă"; mai mult, el îşi notează într-un caiet toate frustrările pe care le trăieşte împărţind patul cu aceasta. *Humbert* este complet vrăjit de *Lolita*. Fără a se putea opune farmecelor *Lolitei*, el lasă zeitatea malefică a fantasmei, ce vine din eternitate, să-şi ducă la împlinire nemilosul ei sacrificiu de fiinţe umane, ce vremelnic cutează „să se aprindă" erotic sub farmecul ei otrăvit. Deşi conştient că ceea ce face este monstruos, *Humbert* nu se poate opune pulsiunii şi constată că, de fapt, cerul paradisului, în care el se afla alături de *Lolita*, era colorat cu flăcările iadului.

Lolita avea puterea de a reface, pentru *Humbert*, acel paradis pierdut, dar preţul era, în fapt, o mare distrugere o ordinii firii, a cărei consecinţă inevitabilă era ca, mai devreme sau mai târziu, să instaureze dezordinea generală sau haosul. Tânăra *Lolita* este destructurată psi-

---

[46] *Amour courtois* Franceză este o formă de iubire idealizată, celebrată în literatura europeană occidentală în secolele XII – XIV, în cadrul căreia un cavaler sau un curtean, de obicei de rang inferior, iubeşte o femeie de rang mai înalt. Relaţia de iubire dintre cei doi este guvernată de un cod de valori, în cadrul căruia doamna este suzerana, iar cavalerul/curteanul este vasalul. Doamna este inaccesibilă, dar cavalerul/curteanul o cucereşte cu arta poeziei, a politeţei şi a bunelor sale maniere.

[47] Nuvela l-a inspirat pe Sigmund Freud în a descoperi teme psihanalitice în literatură, pe baza acesteia psihanalistul vienez elaborând, în 1907, celebrul eseu *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva" (Delir şi vise în Gradiva de Jensen).*

hic de relaţia obsesivă cu acest „tată" pervers, care combină autoritatea paternă cu cele mai odioase cerinţe erotice. Comportamentul posesiv sexual al lui *Humbert* îi repugnă tinerei adolescente, care nu răspunde cu aceeaşi atracţie faţă de bărbatul pe care îl percepe mai mult ca soţul mamei sale. Ea este atrasă de un alt bărbat, *Clare Quilty* (Frank Langella), un scriitor de piese de teatru cu preocupări excentrice, cum ar fi să filmeze scene de sex în grup. *Lolita* este fascinată de personalitatea, dar şi de averea lui, mai ales că interpretează rolul unei tinere vrăjitoare într-una din piesele dramaturgului, regizată chiar de *Clare*, care, cu această ocazie, se apropie mai mult de ea.

Curând, *Lolita* îl părăseşte pe *Humbert* pentru a fi alături de *Clare Quilty*. Acesta era însă incapabil de iubire, fiind impotent la nivel fantastic. Din acest motiv, el era obsedat de ideea filmării scenelor erotice, încercând o refacere a aparatului său fantastic pe cale artificială prin pelicule dominant pornografice. Observând imposibilitatea lui *Clare* de a putea iubi, tânăra îl părăseşte, descoperind, în final, iubirea alături de un tânăr de vârsta ei, cu care se căsătoreşte şi rămâne însărcinată, dovedind că şi-a găsit perechea potrivită.

În tot acest joc al *imaginilor-pulsiune,* ce abundă în filmul lui Adrian Lyne, cea mai cutremurătoare scenă este aceea a întâlnirii dintre *Humbert* şi *Lolita* de la sfârşitul filmului. Cuvintele lui sunt mai mult decât grăitoare: „O priveam doar... şi-mi era atât de dor, ca şi faptul că voi muri, că o iubesc mai mult decât oricine. Era doar o copie ofilită, palidă, a nimfei de altădată – dar eu şi atunci o iubeam pe această palidă şi murdară Lolita, (...) nu m-a interesat că s-a ofilit, eu eram încă sensibilizat la vederea feţei ei".

Aceste fraze arată poate cel mai bine puterea Fantasmei Divine asupra sufletului uman, care are nevoie de foarte puţin pentru a declanşa puterea Erosului, a acelei iubiri care vine însă de Sus, din altă lume, din care sufletul s-a desprins odată, demult, şi pe care a început să o uite. Coborârea violentă a fantasmelor arhetipale, atunci când

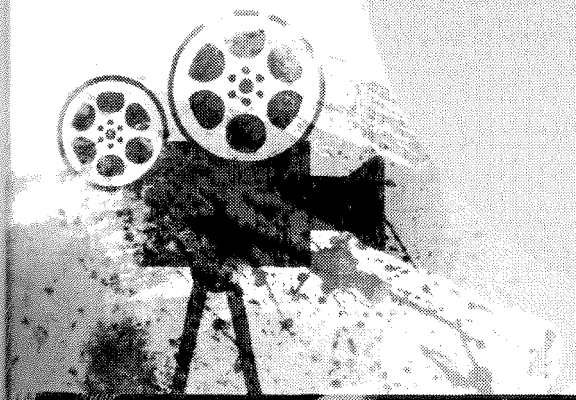
ceasurile cosmice o cer, fac ca sufletele să-și aducă aminte de prețul despărțirii de Lumea de Sus și mai ales de cel al uitării iubirii dintâi.

Filmul pune în scenă și două feluri de a te raporta la iubire: unul fantastic și celălalt material, fizic. Ideal este ca cele două modalități să se îmbine într-o unică contopire. Pelicula surprinde însă imposibilitatea acestei contopiri, mai întâi prin eșecul intelectualului *Humbert*, format în spiritul literaturii franceze ce valorifica poetic contemplarea fantasmei erotice, și apoi prin impotența materialistului *Clare Quilty*, apărător al valorilor consumerismului și al materialismului frust, ce l-au condus însă spre imposibilitatea de a mai reacționa fantastic în fața erosului, devenit doar un act mecanic – fără obligații sau atașament.

Lolita din finalul filmului reprezintă speranța că lumea va evita aceste două eșecuri, fie contemplarea fantasmei, dusă la absurd, fie materialismul fără suflet, lăsând lumea să-și găsească echilibrul într-o „nefericire mulțumită" mai degrabă decât într-o „fericire a abisului".

6

SCENARIUL



Principiile generale ale scenariului de film

Syd Field, Robert McKee, Christopher Vogler şi alţi mari scenarişti ai Hollywood-ului şi-au pornit cariera ca analişti ai unor povestiri *(story analysts).*

Toate formele de artă au câteva structuri formale care le stau la bază. Nici arta de a scrie un scenariu de film nu este străină de astfel de reguli, care au fost cuprinse, de-a lungul anilor, în veritabile manuale ce ne învaţă cum se pot scrie cele mai de succes scenarii. Autorii ce propun metode de urmat în realizarea unui scenariu consideră că regula de aur pentru un film de succes este ca, în primul rând, să se stabilească un scop important care, pentru a fi atins, va implica numeroase obstacole care trebuie depăşite. Clasice rămân filmele *Rocky* (titlul original: *Rocky*, 1976) sau *Seabiscuit: Cursa secolului* (titlul original: *Seabiscuit,* 2003), în care lupta personajelor cu tot felul de piedici pentru a-şi putea atinge ţelul este memorabilă. În această permanentă luptă pentru atingerea unui ideal se poate identifica influenţa marilor teme mitologice care, de la *Iliada*, *Odiseea* sau *Povestea Graalului* încoace, ne iniţiază în marele mister al descoperirii de sine.

Principiile ce stau la baza realizării unui scenariu au fost menţionate în cărţi de specialitate încă din anii celui de al doilea deceniu al secolului XX. În conformitate cu aceste principii, acţiunea unui film a fost divizată în părţi, la fel ca actele dintr-o piesă de teatru. Extrapolând ideea lui Aristotel, conform căreia o povestire trebuie să aibă trei părţi: un început, o parte de mijloc şi un sfârşit, Constance Nash şi Virginia Oakley în *Screenwriter's Handbook (Cartea scenariştilor de*

film), publicată în 1978, dar şi Syd Fiel în *Screenplay (Scenariul de film),* apărută în 1979, au propus o structură a scenariilor de film în trei acte. Actul I şi Actul III sunt relativ egale, iar Actul II trebuie să dureze cât celelalte două la un loc. Astfel, cinematografia a impus ca o regulă de aur împărţirea „1, 2, 1" pentru durata celor trei acte.[48]

Primul act sau Actul I introduce problema căreia trebuie să-i facă faţă eroul şi se sfârşeşte cu o situaţie de criză ce anunţă un viitor conflict major pe care situaţia iniţială l-a creat. De exemplu, Syd Field, în lucrarea sa clasică *Scenariul de film,* menţiona pentru Actul I următoarele: „în Actul I, scenaristul face *set-up*-ul poveştii (concept creat de Field pentru a surprinde contextul în care se va derula acţiunea filmului), ni se prezintă personajele, se lansează premisa dramatică (despre ce este vorba în poveste), se ilustrează situaţia şi circumstanţele din jurul acţiunii şi se creează relaţiile dintre personajul principal şi celelalte personaje care locuiesc în interiorul acestei lumi"[49]. Acest prim act trebuie să se deruleze pe parcursul a zece – maximum douăzeci de minute, ceea ce echivalează cu zece – douăzeci de pagini de scenariu scris. Actul I este cel mai important pentru captarea atenţiei spectatorului. Dacă se ratează acest lucru în aceste prime minute ale filmului, întreaga producţie cinematografică este deja pierdută.

Al doilea act sau Actul II prezintă în mod extins conflictul, lupta dintre personajul principal şi problema care a fost creată în Actul I. În Actul II, eroul este testat, el îşi etalează calităţile şi are ocazia să-şi prezinte aptitudinile sale excepţionale. Syd Field vedea acest moment al filmului astfel: „Actul II este o unitate de acţiune dramatică de aproximativ 60 de pagini care începe la finalul Actului I... care este ţinut laolaltă de contextul dramatic denumit *confruntare.* Pe parcursul Actului II, personajul întâlneşte obstacole peste obstacole care îl opresc de a-şi satisface nevoia dramatică, definită ca *ceva ce personajul doreşte*

[48] David Bordwell, *The way Hollywood tells it,* University of California Press, Berkeley/ Los Angeles/London, 2006, p. 28
[49] Syd Field, *Scenariul de film,* traducere de Prof. univ. dr. Copel Moscu, Editura Oscar Print, Bucureşti, 2016, pp. 22 – 23

să câștige, să obțină sau să primească în scenariu. Dacă cunoști nevoia dramatică a personajului tău, poți să creezi obstacole pentru el și atunci povestea ta devine cea a unui personaj pe care depășirea lor îl ajută să-și satisfacă nevoia dramatică"[50]. Actul II este extrem de important pentru că abia acum personajul principal se poate metamorfoza într-un erou. El ajunge să se descopere pe sine însuși, să-și vadă realele calități pe care le posedă în situațiile concrete care îl solicită la maximum.

Actul III corespunde *deznodământului,* fiind actul în care personajul principal trebuie să rezolve problema creată în primul act sau Actul I.[51] Syd Field nota despre acest Act III, pe care îl numea *rezolvarea,* următoarele: „Cred că este important de reținut că *rezolvarea* nu înseamnă final; rezolvarea înseamnă soluție (...) personajul trăiește sau moare? Reușește sau eșuează? Se căsătorește sau nu? Câștigă cursa sau nu? Câștigă alegerile sau nu? Evadează cu bine sau nu? Își părăsește soțul sau nu? Actul III este acea unitate de acțiune care *rezolvă* povestea. Nu este sfârșitul; sfârșitul este o scenă sau un cadru sau o secvență anume care încheie scenariul"[52].

Un alt concept la fel de important precum cel de *Act* este și acela de *punct de cotitură*, definit ca acel moment din film în care un anumit incident sau eveniment îndreaptă acțiunea spre o altă direcție. De regulă, există un astfel de punct de cotitură la sfârșitul Actului I, atunci când se pregătește Actul II. Pentru o surprindere concretă a acestor momente semnificative din cadrul unui scenariu, propunem spre analiză trei filme clasice din acest punct de vedere, ce au fost recompensate cu nominalizare sau chiar *Premii Oscar: Casablanca* (titlul original: *Casablanca*), *Ultimul împărat* (titlul original: *The Last Emperor*) și *Gladiatorul* (titlul original: *Gladiator).*

---

[50] *Ibidem*, p. 24
[51] David Bordwell, *op. cit.*, p. 28
[52] Syd Field, *op. cit.*, p. 25

„Casablanca" (1942)
– Premiul Oscar pentru cel mai bun scenariu

Celebra producție cinematografică *Casablanca,* încadrată în genul *dramă romantică,* a fost realizată în anul 1942, în plin război, sub regia lui Michael Curtiz. Produs de studiourile *Warner Bros,* filmul a fost gândit inițial ca suport pentru propagandă în rândul Aliaților care invadau nordul Africii, însă, ulterior, a devenit un film de referință al cinematografiei internaționale.

În Actul I din filmul *Casablanca* ni se prezintă mai întâi spațiul acțiunii și importanța acestuia pentru salvarea miilor de refugiați care doresc să ajungă în America pentru a scăpa de teroarea din Europa nazistă și comunistă din perioada celui de Al Doilea Război Mondial. Aflăm că situația nu este mai bună nici aici, în Casablanca, locul de refugiu pentru a ajunge la Lisabona, de unde se putea pleca spre America – văzută ca țara libertății și a noii „făgăduințe". Poliția Regimului de la Vichy este foarte vigilentă cu acești nefericiți refugiați și colaborează din aproape cu autoritățile naziste pentru a depista orice acțiune îndreptată împotriva trupelor de ocupație germane.

Îl descoperim în aceste prime secvențe pe *Rick* (Humphrey Bogart), un american ce deține o cafenea în care se întâlnește aproape toată lumea bună a refugiaților din Casablanca, fiind locul unde se puteau tranzacționa diverse bunuri, precum diamante sau aur, și se puteau obține la schimb documentele necesare pentru plecarea în America. *Rick* este un personaj destul de misterios și puternic în același timp, care are relații la toate nivelurile sociale, de la autorități la tot felul de personaje marginale, prinse în acest mare angrenaj al lumii refugiaților.

Actul I captează publicul de la primele scene, când se anunță că doi soldați germani, care aveau asupra lor cărți de liberă trecere, au fost găsiți morți în deșert. *Rick* este solicitat de comandantul jandar-

meriei locale, care este presat de către germani, să colaboreze în vederea prinderii criminalilor care au furat actele de tranzit. Mai mult, comandantul îi spune că în cafeneaua sa va fi arestat un om important din rezistența anti-fascistă la care va asista personal *Strasser*, temutul maior al celui de-al Treilea Reich. Aflăm astfel din primele douăzeci de minute ale peliculei care sunt personajele principale și deja se anunță viitorul conflict major marcat de o incertitudine: va colabora sau nu americanul *Rick*, care trebuie să-și salveze cafeneaua, cu autoritățile germane pentru a-i prinde pe criminalii soldaților din deșert?

În alt plan, tot în aceste douăzeci de minute de la începutul filmului, este menționat și *Victor Laszlo*, un om urmărit de naziști, însoțit de o frumoasă doamnă, care ar oferi o sumă mare de bani oricui i-ar putea procura o viză pentru America. Comandantul jandarmeriei îi mărturisește lui *Rick* că va face însă tot posibilul ca *Laszlo* să nu mai părăsească Casablanca.

Actul I este perfect realizat, căci în aceste prime douăzeci de minute, descoperim deja contextul acțiunii, cine sunt personajele principale și în ce direcție se îndreaptă acțiunea filmului. În acest Act întâlnim și o primă lansare dramatică prin arestarea *prietenului lui Rick*, care se ocupa de procurarea vizelor, pregătindu-se, în același timp, la nivel subliminal, marea confruntare dramatică din Actul II, ce îl va avea în centrul său de această dată pe *Laszlo* și pe frumoasa și misterioasa lui parteneră.

În *Casablanca*, Actul II ne dezvăluie o imagine dantescă asupra lumii din timpul celui de Al Doilea Război Mondial – nu de pe front, ci din spatele frontului. Personajele din *Casablanca* sunt într-un *no man's land*, într-o așa-zisă zonă de neutralitate, în care, în fapt, orice este posibil: escrocherii, furturi, omoruri, abuzuri, prostituție – o lume în care *scapă cine poate*.

Căpitanul de poliție, un om care recunoaște că este corupt, își face o obișnuință din a se culca cu femeile frumoase pentru a le oferi vize spre America și privește acest fapt ca pe o banalitate. *Rick*, cu toate că este un sentimental, atunci când vine vorba despre afaceri pune, de

regulă, mai presus banii, oferind acte celor dispuşi să plătească mai mult. *Casablanca* nu este un purgatoriu, ci un veritabil iad în care moartea pluteşte în aer. Este o lume dantescă, în care se pot radiografia la scară mare toate păcatele omeneşti. În această lume ajung *Ilsa* împreună cu soţul ei, *Victor Laszlo,* un celebru erou al rezistenţei anti-naziste.

Conflictul filmului se derulează cu repeziciune; aflăm că, de fapt, *Ilsa* a fost marea iubire a lui *Rick,* pe care l-a părăsit totuşi atunci când a aflat că soţul ei trăieşte. În faţa adevărului, văzând-o alături de soţul ales, *Rick* experimentează stări ambivalente. Nu ştie dacă să se simtă trădat şi înşelat de cea despre care credea că-l iubeşte sau dacă a fost ceva mai mult decât poate el înţelege în atitudinea *Ilsei.* Totul este extrem de confuz pe fondul acelei melodii care îi amintea de dragostea dintre el şi *Ilsa,* de la Paris. Amintirile îl rănesc, amplificând această stare de ambiguitate în faţa unui prezent dantesc, extrem de tulburător pentru el. Lucrurile încep să se decanteze însă şi conflictul principal al filmului se clarifică. Este vorba, în definitiv, despre ceea ce pare a fi cel mai greu lucru pe care *Rick* trebuie să-l gestioneze, şi anume să aleagă între dragoste şi datorie. *Ilsa* nu-şi poate asuma alegerea, amplificând şi mai mult starea conflictuală din sufletul lui *Rick.* Filmul începe să se deruleze astfel pe două planuri – unul exterior, al oraşului Casablanca, care nu-şi mai poate păstra pentru multă vreme neutralitatea infernală, şi altul interior, sufletul lui *Rick,* care trebuie să aleagă între dragoste şi datorie. Actul II se încheie cu un climax: *Rick* o întâlneşte în camera sa obscură pe *Ilsa,* care vine, aparent, pentru a-l forţa să obţină de la el actele de liberă trecere. Întâlnirea se va dovedi, în fapt, un moment al dezvăluirilor, în care personajele vor avea ocazia să-şi decanteze sentimentele refulate. *Ilsa* îl imploră: „Te rog să laşi sentimentele pentru ceva mai important". *Rick,* la rândul său, îi destăinuieşte că: „Eu nu mai lupt decât pentru mine, sunt singura cauză care mă interesează". Acest răspuns o determină pe *Ilsa* să-l acuze pe *Rick* că este un laş, un om slab, încercând să-l intimideze cu un pistol. În acest moment, descoperim faptul că, pentru *Rick,* iubirea *Ilsei* era un

lucru extrem de important, echivalent cu propria sa viață. Punându-se în fața pistolului, *Rick* îi spune că, dacă ea își dorește cu orice preț acele acte, atunci trebuie să-l ucidă mai întâi și apoi va putea intra și în posesia documentelor. *Ilsa* cedează, iubirea triumfă asupra datoriei, iar *Rick* trebuie să decidă soarta lor, a tuturor. Replicile care încheie Actul II sunt memorabile:

Rick: „E o poveste fără sfârșit. Dar acum?"

Ilsa: „Acum? Nu știu. Nu voi mai avea puterea să te părăsesc din nou."

Rick: „Și Laszlo?"

Ilsa: „Îl vei ajuta, nu? Vei avea grijă să scape. El va avea munca lui. Tot pentru ce trăiește el."

Rick: „ Aproape tot. Nu te va avea pe tine."

Ilsa: „Nu mă mai pot opune. Am fugit o dată de tine. Nu mai pot. Nu mai știu ce e bine. Va trebui să gândești pentru amândoi. Pentru toți."

Rick: „Bine. Așa voi face."

Ilsa: „Aș fi vrut să nu te iubesc atât de mult."

În acest moment, damnarea *Ilsei* este garantată, ea devenind un personaj demn de *Infernul* lui Dante, din cel de al doilea cerc, acolo unde se găsesc sufletele lascivilor. Putea fi o nouă Elena din Troia, Dido, Guinevere sau Francesca da Rimini, iar *Rick* poate fi un nou Paris, Eneas, Lancelot sau Paolo Malatesta. Tensiunea filmului este maximă, conflictul dintre iubire și datorie s-a transferat acum în inima lui *Rick*, iar răspunsul la această luptă este unul greu de anticipat. Mai mult, personajul principal și-a identificat clar scopul. Depășind starea de ambiguitate, el trebuie să ia o decizie care nu mai poate fi amânată; totul este acum pe umerii săi, amplificându-i personalitatea și importanța în economia filmului.

Actul III debutează în momentul în care lui *Rick* i se oferă mână liberă ca să acționeze gândindu-se pentru toți. Este momentul când puterea personajului crește brusc la dimensiuni gigantești. De el

depinde totul. Celelalte personaje sunt, pur și simplu, în mâna sau la mâna lui, el deține controlul. Acum putem vedea, în sfârșit, cine este cu adevărat *Rick*: un sentimental, un rebel, un om care și-a pierdut sensul vieții sau un erou capabil de sacrificiu? Actul III oferă răspuns la toate aceste necunoscute, luând prin surprindere spectatorul. Personajele își decantează sentimentele și opțiunile în viață. Scena finală, în care *Comandantul jandarmilor* și *Rick* se pierd în ceața de pe aeroport cu celebra replică: „Luis, (...) cred că acesta este începutul unei frumoase prietenii...", vine să marcheze triumful forțelor binelui asupra unui rău ce instaurase, prin teroarea sa, Iadul pe Pământ.

Ce anume face ca acest film să fie unul special, iconic, clasic în genul său? Este extrem de greu să afli un răspuns imediat la această întrebare, mai ales că această producție a fost, la vremea ei, una de duzină, ce se încadra în filmele de propagandă produse în serie. Julius Epstein, unul dintre scenariștii și autorul principal al filmului *Casablanca,* mărturisea că Hollywood-ul producea în anul 1942 câte un film pe săptămână, respectiv în jur de cincizeci de filme pe an pentru propaganda de război. *Casablanca* aparține acestei serii de filme turnate într-o săptămână, ceea ce acum pare de domeniul inimaginabilului. A fost, realmente, o minune. O potrivire și o chimie perfectă a actorilor. A fost un regizor, Michael Curtiz, care s-a implicat cu toată experiența și energia sa, pe care le câștigase în timpul regizării altor două filme de succes: *Căpitanul Blood* (titlul original: *Captain Blood*, 1935), ce a primit mai multe nominalizări la *Premiile Oscar,* dar și *Aventurile lui Robin Hood* (titlul original: *The Adventures of Robin Hood,* 1938), un film aclamat de critici încă de la lansare, ambele pelicule avându-i ca protagoniști pe Errol Flynn și Olivia de Havilland, doi actori care au devenit imediat staruri hollywoodiene. De altfel, Humphrey Bogart, în filmul *Casablanca*, pare că a preluat ceva din dinamismul și prospețimea lui Errol Flynn. Dar, peste toate, plutea ceva în aer, era realismul momentului ce se regăsea în toate trăirile personajelor, care deveneau, fără voia lor, extrem de autentice. Întâmplător sau nu, majoritatea actorilor, chiar și a figuranți-

lor, era reprezentată de emigranți ce fugiseră din calea dezastrului adus de război și nazism în Europa. În definitiv, această autenticitate a trăirii îi conferă valoarea de dincolo de timp acestui film atât de iubit de către spectatorii săi de atunci și de acum.

„The Last Emperor" (1987) – un scenariu autentic

Filmul *Ultimul împărat* (titlul original: *The Last Emperor*), în regia lui Bernardo Bertolucci, este o dramă biografică ce prezintă viața tumultuoasă a lui *Pu Yi, ultimul Împărat al Chinei.* Scenariul, scris de Mark Peploe și Bernardo Bertolucci, s-a bazat pe autobiografia lui Pu Yi, din anul 1964, și a primit *Premiul Oscar pentru cel mai bun scenariu adaptat (Academy Award for Writing Adapted Screenplay).*

Încă din primele douăzeci de minute ale filmului *Ultimul împărat,* aflăm deja cadrul general al acțiunii. Prima scenă ne prezintă cum în anul 1950 fostul *Împărat al Chinei* descinde dintr-un tren cu prizonieri considerați dușmanii poporului. Ajunși într-o gară obscură, unii dintre prizonieri se închină în fața fostului Împărat, iar alți prizonieri se grăbesc să-i ridice pe aceștia din poziția de prosternare pentru a nu risca să fie omorâți cu toții. *Fostul Împărat* se retrage în toaleta gării și își taie venele încercând să se sinucidă.

După această secvență dramatică, filmul trece brusc în alt plan, cel al amintirilor *fostului Împărat,* din perioada când era doar un copil, în ziua încoronării sale din anul 1908. Scenele încoronării mută planul filmului dinspre regimul de detenție din gară, sub paza armatei revoluționare, spre un alt plan al acțiunii ce se derulează, cu mult timp în urmă, în Orașul Interzis, unde, cu toate că se află în alte circumstanțe, de astă dată ca *Împărat,* personajul principal se simte tot ca într-o închisoare. Ideea este redată prin intermediul unei alegorii în care apare un greiere captiv într-o cutie oferită cadou *Copilului-Împărat.*

Aceeași cutie va apărea și în ultima scenă a filmului, atunci când moartea simbolică a Împăratului va fi redată prin eliberarea greierelui.

Cele douăzeci de minute din primul Act se încheie cu salvarea, în ultimul moment, a *fostului Împărat* de către *un comandat al Armatei Revoluționare,* care îi spune că nu are dreptul să se sinucidă, deoarece este un criminal și în această calitate trebuie să fie judecat. Filmul devine astfel extrem de atractiv și provocator, deoarece acest om, care a condus China și se considera o victimă a conjuncturilor istoriei, trebuie acum să descopere că poartă totuși o vină, ba, mai mult, că este, în fapt, un criminal care trebuie să fie judecat pentru a-și înțelege greșelile.

După aceste prime douăzeci de minute, deja știm unde se petrece acțiunea, care sunt planurile temporale care se vor confrunta și care este scopul acțiunii – ce se referă la iluminarea filosofică a acestui controversat personaj, care a fost *Ultimul Împărat al Chinei.* Filmul captivează din aceste douăzeci de minute, deoarece pune față în față două lumi: una care a dispărut și cealaltă care este pe cale să se nască. Este memorabilă din acest punct de vedere scena din primele cinci minute ale filmului, în care *prizonierii* aduși în gară, încă îmbrăcați cu hainele ce aparțineau vechii lumi, contrastează cu imaginea plină de entuziasm a oamenilor zugrăviți în uniforme revoluționare, ce aparțin noii picturi care se executa chiar în acel moment pe pereții gării.

Deja Actul II, în care *Împăratul* își descoperă vina, poate să se deruleze. Este prezentată adolescența lui *Pu Yi, ultimul Împărat al Chinei,* dirijat de către *armata de eunuci,* adevărații stăpâni ai Orașului Interzis. Apare însă și un alt personaj cu un rol important în economia filmului, și anume *profesorul englez* venit să-l inițieze pe *tânărul Împărat* în cultura occidentală. Prezența *profesorului* face ca întreaga confruntare dintre *Împărat* și regulile absurde ale unei tradiții menținute cu forța de către *eunuci* să capete accente profund filosofice. Este vorba, în definitiv, despre rolul tradiției și de întâlnirea acesteia cu lumea nouă, schimbată, a secolului XX, ce-i va pune sub semnul întrebării însăși existența milenară.

Filmul prezintă istoria unui împărat prizonier al propriului său ritual de putere, ce devenise o veritabilă închisoare patronată de *eunucii palatului.* Datele problemei se schimbă odată cu maturizarea personajului care dorește să devină un lider reformator. *Eunucii,* care își văd amenințată autoritatea, dau foc orașului pentru a-și ascunde furturile din averea *Împăratului.* Acest moment din film devine unul important, de cotitură, în economia Actului II, deoarece *Împăratul* decide, în urma acestui eveniment, să-i condamne pe *eunuci* la pedeapsa capitală și astfel personajul principal decide să se rupă de trecut. Cu toate că *Împăratul* încearcă reformarea instituției imperiale, acest lucru nu mai folosește la nimic pentru a-și menține statutul; este deja prea târziu, deoarece în China se instalase Republica. Considerând că prezența sa acolo ar periclita echilibrul fragil al noii Republici Chineze, armatele republicane îl vor izgoni pe nefericitul *Pu Yi* din Orașul Interzis. Se creează astfel un al doilea moment de cotitură în cadrul Actului II, marcat de celebra replică a *Împăratului* care constată cu amărăciune că, deși toată viața a urât Orașul Interzis, acum îi este frică să îl părăsească.

Actul II se încheie cu un al treilea moment de cotitură marcat de decizia lui *Pu Yi* de a se pune sub protecția *Împăratului Japoniei,* care cucerise partea de Nord a Chinei, numită Manciuria, și unde a întemeiat un nou stat numit Manchukuo. Pentru consolidarea ocupației, japonezii aveau nevoie de un simbol puternic, pe care chinezii să-l poată recunoaște ca pe o autoritate. Sperând că pe această cale, a unei trădări naționale cu jumătate de măsură, ar putea redeveni Împărat și ar putea să se folosească, la rândul său, de japonezi, *Pu Yi* acceptă să vină în acest stat nou creat de armata de ocupație a Japoniei. Mai mult, într-un ritual organizat de japonezi, acceptă să fie învestit ca Împărat al Chinei. În acest moment, destinul său este definitiv pecetluit, pregătindu-se deja Actul III ce va aduce deznodământul acestei alegeri. *Împăratul* avea să descopere că ocupația japoneză este lucrul cel mai rău care i se putea întâmpla atât lui personal, cât și Chinei, țara pe care o iubea și pentru care era capabil de cele mai mari sacrificii. La sfârșitul Actului II, îl ve-

dem pe *Pu Yi* tot mai izolat, într-o lume pe care nu o mai poate controla. Subliminal, filmul ne pregăteşte deja pentru a intra în empatie cu tragismul acestui om care a fost născut să fie ultimul stăpân al celui mai vechi imperiu din lume. Acum scopul pe care îl are personajul începe să se clarifice. El nu este un trădător al patriei, ci un caracter care trebuie să-şi dovedească tăria în faţa ocupanţilor străini, japonezi, care îl ţin, într-un fel, tot prizonier. *Pu Yi* revine la ce ştie el să facă cel mai bine, şi anume să reziste cu demnitate fără a-şi pierde umanitatea şi statutul imperial pe care îl are, chiar şi în condiţia umilă de prizonier, de această dată nu al *eunucilor* de la palat, ci al ocupanţilor japonezi.

În filmul *Ultimul Împărat,* Actul III se concentrează pe ideea reeducării lui *Pu Yi,* care trebuie să facă faţă trecutului său, dar mai ales prezentului. Actul III prezintă mai întâi perioada de zece ani (din 1949 până în 1959) în care *Pu Yi* este reeducat într-o închisoare de stat sub atenta îndrumare a unui *director,* cu o mare comprehensiune pentru fenomenul uman, dar şi cu un anumit har filosofic. Rămâne memorabilă discuţia dintre *Directorul închisorii* şi *Pu Yi.* Fostul Împărat ajunsese să nu se mai accepte ca om şi dorea să abandoneze viaţa care, pentru el, îşi pierduse sensul. *Pu Yi* avea să-i mărturisească *Directorului închisorii* că se consideră responsabil pentru tot. *Directorul* îi va replica însă că este responsabil doar pentru ceea ce a făcut el personal, nu şi pentru alţii, adăugând că „Toată viaţa ai crezut că eşti mai bun decât oricine altcineva. Acum crezi că eşti cel mai rău?". Prin această pedagogie filosofică, *Pu Yi* reuşeşte să devină un om „folositor", să-şi accepte noua condiţie de „om liber" în noua Republică Populară Chineză.

Actul III are, în partea sa finală, un important punct de cotitură, ce ne rezervă o ultimă surpriză a filmului. *Pu Yi* pare integrat în noua lume, fiind un bătrân grădinar, oarecum detaşat de tot ce este în jurul său. El va primi însă un ultim mare şoc la care nu va mai putea face faţă atunci când asistă la umilirea publică a fostului său Director de închisoare, pe care îl numeşte „un profesor bun". Tinerii fanatizaţi din Gărzile Roşii nu ţin cont de părul alb al „bătrânului grădinar", conti-

nuându-și parada prin care îi umileau pe opozanții lui Mao, printre care fusese inclus, din nefericire, și fostul *Director al închisorii.*

Barbaria istoriei, în forma ei tânără și „nevinovată", îl face pe *Pu Yi* să mediteze asupra întregii sale vieți, pe care abia acum o înțelege sub o prismă mult mai complexă, filosofică. În fapt, această viziune metafizică, simbolizată în film prin evadarea unui greier dintr-o cutie, pe care *Pu Yi* o ascunsese încă din copilărie în spatele tronului imperial, ne indică faptul că singura cale reală de eliberare de sub teroarea vieții este doar moartea care, pentru *Ultimul Împărat,* s-a petrecut în anul 1967, în plină Revoluție Culturală.

Filmul se încheie cu un omagiu adus *Împăratului* la exact douăzeci de ani de la moartea sa, în anul 1987, când, sub înțeleapta conducere a lui Deng Xiaoping, China a reușit să-și regăsească o față mult mai umană și să se împace cu trecutul său. Scena finală, în care turiștilor europeni veniți în vizită la Palatul Imperial din Orașul Interzis li se prezintă, în limba engleză, istoria locului, este oarecum încărcată de semnificații profunde asupra istoriei, dar mai ales asupra viitorului, anunțând intrarea Chinei în noua eră a globalizării, în care trecutul său nu va mai fi doar al ei, ci al întregii planete.

„Gladiator" (2000)
– un scenariu inspirat din surse istorice antice

Filmul *Gladiatorul* (titlul original: *Gladiator*) a fost realizat pe baza unui scenariu care a folosit o mare varietate de surse antice, precum *Historia Augusta,* o colecție a biografiilor Împăraților romani din perioada 117 – 284 A.D., și *Istoria Romei (Romaika)* a lui Dio Cassius (155 – 229 A.D.). Prezentarea veridică a perioadei istorice în care are loc acțiunea a dus la nominalizarea filmului la *Premiul Oscar pentru cel mai bun scenariu,* deși, în final, nu l-a câștigat. A primit însă *Premiul Academiei Americane de Film pentru cel mai bun film al anului 2000.*

Gladiatorul este o producție cinematografică de mari dimensiuni, derulându-se pe o durată de aproximativ două ore și patruzeci de minute. În aceste condiții, respectând regula de aur „1, 2, 1" a scenariului, Actul I ar trebui să aibă în jur de patruzeci – patruzeci și cinci de minute.

În primele minute din Actul I aflăm contextul și locul desfășurării acțiunii, respectiv Imperiul Roman din timpul lui *Marcus Aurelius* și al urmașului său, *Commodus* (Joaquin Phoenix). Tot în aceste minute descoperim cine este *Generalul roman Maximus* (Russel Crowe), despre relația sa privilegiată cu *Împăratul Marcus Aurelius* și fiica acestuia, *Lucilla* (Connie Nielsen). Intriga filmului este deschisă de conflictul dintre personajul principal, *Generalul Maximus,* și *Commodus*, fiul Împăratului. *Împăratul Marcus Aurelius,* care-și simte sfârșitul aproape, îi propune lui *Maximus* o misiune dificilă, și anume ca, după moartea sa, să redea Imperiul Senatului și poporului roman. *Commodus*, intuind intențiile tatălui său, va alege calea paricidului pentru a putea prelua tronul. În aceste condiții, devine inevitabilă arestarea și condamnarea la moarte a lui *Maximus*. Atunci când își descoperă familia omorâtă din ordinul noului Împărat, lui *Maximus* i se confirmă cele mai negre suspiciuni în legătură cu paricidul lui *Commodus*.

Primele minute ale acțiunii sunt extrem de dinamice și deschid filmul cu o scenă largă în care este prezentată lupta romanilor conduși de *Generalul Maximus* împotriva barbarilor germani din nordul Imperiului. La fel de tensionate ca luptele cu barbarii se vor dovedi însă a fi și luptele pentru putere din Roma, culminând cu paricidul și începutul carierei de dictator a lui *Commodus*.

Actul II din filmul *Gladiatorul* ne prezintă, mai întâi, moartea simbolică a personajului și renașterea sa în noua condiție umilă: cea de gladiator. Într-o primă instanță, *Generalul* se descoperă în noua condiție de sclav al lui *Antonius Proximo,* patronul școlii de gladiatori, dar, la o scară mai profundă, *Maximus* înțelege că, în fapt, este un sclav al lui Marte, zeul războiului, și că, în Imperiul Roman, toți bărbații sunt sclavii lui Marte. Personajul principal stă ascuns ca o „fantomă în co-

chilie", dar în Actul II vom asista la modul în care această fantomă, cu tot trecutul său, iese treptat la lumină. *Gladiatorul* este o fantomă, deoarece identitatea lui *Maximus* este anulată atunci când își șterge tatuajul cu formula SPQR, simbol al apartenenței sale la Roma, de pe braț. Pentru el, zeii Imperiului Romei au murit, rămânând ca zeu al lumii doar Marte răzbunătorul.

Filmul construiește, în Actul II, două planuri bine conturate: unul care îl prezintă pe *Gladiatorul Maximus* în arenele de luptă într-o confruntare onestă pentru supraviețuire și al cărui scop este doar răzbunarea, iar celălalt este al *Împăratului Commodus*, prins în intrigile unei Rome corupte, ce-l face să alunece, din cauza înclinațiilor sale perverse și a caracterului său slab, spre o formă de nebunie în care narcisismul și paranoia se combină cu megalomania și sadismul. Actul II își atinge climaxul sau punctul său forte de cotitură odată cu descoperirea identității *Gladiatorului* în fața *Împăratului*, anunțând prin aceasta viitoarea confruntare finală din Actul III. Până atunci, Actul II ne mai prezintă o încercare, umilitoare, a *Împăratului* de a evita o confruntare directă cu *Gladiatorul*, care, odată ce și-a câștigat simpatia mulțimii, nu mai putea fi ucis oricum, deoarece putea apărea, în cazul unei morți suspecte, riscul unei revolte a mulțimii care era încurajată în acest sens de către senatorii ce se opuneau *Împăratului* maniac.

Finalul Actului II ne anunță deja o confruntare între nebunia, corupția și perversiunea *Împăratului*, pe de o parte, și curajul, onestitatea și forța lui *Maximus*, de cealaltă parte.

Un alt punct de cotitură extrem de semnificativ, ce marchează punctul culminant al Actului II, este acela al deciziei lui *Maximus* de a nu-și ucide oponentul din arenă, așa cum o cerea mulțimea și *Împăratul*. În acel moment, *Gladiatorul* devine un veritabil erou, care iese de sub vraja lui Marte și devine „Maximus cel milostiv", omul care și-a descoperit o nouă dimensiune care nu mai era patronată doar de zeul războiului, întrezărindu-se în atitudinea lui o trăsătură christică.

În Actul III din filmul *Gladiatorul, Maximus* rezolvă problema care părea imposibil de soluţionat, respectiv pedepsirea vinovatului, care, în această situaţie, era cel mai puternic om din Imperiu, respectiv *Împăratul Commodus*. „Rezolvarea problemei" va aduce inevitabil însă şi moartea lui *Maximus*. Totuşi, prin faptul că reuşeşte să îl învingă pe *Împărat* în arenă, el evită să fie doar un personaj tragic şi devine chiar un erou. Astfel, în ultima lor confruntare în arenă, *Împăratul*, părăsit de toţi, chiar şi de propria-i gardă pretoriană, este mai ticălos decât ticăloşia, iar *Gladiatorul* mai bun decât bunătatea.

Scena finală, în care asistăm la trecerea personajului spre *lumea de dincolo,* pentru a-şi regăsi familia ucisă din ordinul *Împăratului*, printr-un fel de poartă simbolică, ne aminteşte de contextul în care a fost realizat filmul, respectiv anul special al Jubileului, ce marca 2000 de ani de creştinism. Acţiunea filmului este plasată în a doua jumătate a secolului al II-lea d. Hr. şi sugerează tocmai prefacerile prin care trecea lumea romană în proximitatea primirii noii religii creştine. Poate nu întâmplător, primul personaj care se sacrifică în film pentru o cauză dreaptă, ce viza în primul rând demnitatea umană, este *Antonius Proximo*, patronul şcolii de gladiatori din care făcea parte şi *Maximus*. El fusese eliberat din sclavie în tinereţe chiar de către *Împăratul Marcus Aurelius* şi acest lucru îi marcase întreaga viaţă. Filmul ne sugerează oarecum ideea că acest *Antonius Proximo* se afla în proximitatea de a deveni un veritabil creştin, deoarece punea valorile spirituale deasupra propriei sale vieţi terestre.

Tehnica scenariului complex

Producțiile cinematografice, indiferent de mărimea, genul sau complexitatea lor, respectă, în linii principale, împărțirea în trei acte, fiecare act având rolul său bine stabilit în economia filmului. David Bordwell consideră că, pe lângă aceste reguli de aur ce prevăd existența celor trei acte și a unor puncte de cotitură aferente momentelor de tranziție de la un act la altul, în noile manuale de scenaristică se mai pot întâlni și alte elemente ce se dovedesc necesare unui scenariu de calitate, care să fie, în același timp, și atractiv prin momentele de suspans pe care le poate crea. De exemplu, personajul principal trebuie să aibă și o latură întunecată, un fel de călcâi al lui Ahile, sau, cu alte cuvinte, un punct slab sau un defect.[53] El se dovedește adeseori vulnerabil, condus de demonii săi interiori, care acționează asemenea unor pulsiuni de necontrolat. Acestea ne fac să-i descoperim și o fațetă mai puțin luminată, obscură, ce-l poate conduce spre Cădere. Astfel, lupta, „confruntarea" acestui nou tip de personaj nu este numai cu forțe ostile din afara sa, ci mai ales cu sine însuși, cu propriile lui slăbiciuni.

Reprezentativ pentru un astfel de conflict interior poate fi filmul *Amețeala* (titlul original: *Vertigo,* 1958), produs și regizat de celebrul Alfred Hitchcock. În acest *thriller* psihologic, personajul principal se luptă cu propria-i slăbiciune, care este frica de înălțime, dar și cu faptul că se îndrăgostește exact de cine nu trebuie. Filmele ne fac să descoperim, pe lângă confruntarea din lumea exterioară cu un dușman vizibil, și o luptă ce se derulează pe un plan mult mai profund, interior, psihologic sau, uneori, chiar metafizic. Cele două confruntări ale per-

[53] David Bordwell, *op. cit.*, p. 29

sonajului, cea exterioară şi cea interioară, evoluează în paralel, iar finalul filmului trebuie să ofere soluţii ambelor conflicte.

Kramer contra Kramer (titlul original: *Kramer vs. Kramer,* 1979) este un film de referinţă pentru acest tip de confruntare a personajului, care este implicat atât într-un conflict exterior, extrem de delicat, chiar cu fiinţa de care se credea cel mai apropiat, cât şi într-un al doilea conflict, de data aceasta ce ţine de viaţa sa lăuntrică, şi care se dovedeşte că ridică probleme mai mari decât cel iniţial.

În Actul I aflăm despre plecarea de acasă, oarecum inexplicabilă, a *Joannei* (Meryl Streep), o tânără soţie şi mamă a unui copil de şase ani, chiar în ziua în care soţul ei, *Ted Kramer* (Dustin Hoffman), vine acasă cu vestea că a câştigat un nou contract la serviciu care le va aduce o situaţie materială mai bună. Gestul femeii devine incomprehensibil pentru soţul care rămâne totalmente bulversat de atitudinea ei. Nefericitul soţ, părăsit pe neaşteptate, se obişnuieşte treptat cu noua situaţie. Între el şi băieţelul de şase ani se leagă o nouă relaţie – de tip tată – fiu –, mult mai puternică decât era înainte, atunci când mama era aceea care se ocupa mai des de copil. Toate acestea au însă un preţ pentru *Ted*, care îşi pierde serviciul şi este nevoit să-şi găsească o nouă slujbă, mai prost plătită decât prima, dar care îi permite să se ocupe mai bine de fiul său, micuţul *Billy* (Justin Henry).

Actul II debutează cu o confruntare ce aduce ceva nou în istoria cinematografiei, şi anume tocmai această luptă pe mai multe planuri, interior şi exterior, dar şi o confruntare în care nimeni nu câştigă, nimeni nu este doar bun sau rău. Însă, mai presus de toate, este o dispută între două fiinţe care, în forul lor profund, încă se mai iubesc, iar lupta se dă de la egal la egal. Întregul Act II se concentrează pe momentul procesului care are ca obiectiv stabilirea tutelei copilului. Cu această ocazie, întâlnim toate personajele principale, cu excepţia lui *Billy,* care nu mai pot ocoli adevărul. Acesta este momentul marilor destăinuiri provocate oarecum şi de cei doi avocaţi, care ştiu să-şi provoace „vic-

timele", dincolo de limitele peste care soții nu ar fi putut trece deoarece evitau să se rănească reciproc.

Procesul, în pofida durității sale extreme, va scoate totuși adevărul la lumină. Pe de o parte, *Ted* trebuie să recunoască că a fost egoist în relația sa cu *Joanna*, pe care, în definitiv, nu numai că nu a înțeles-o, dar a și subestimat-o, afectându-i grav personalitatea. Aflăm că *Joanna* era, de fapt, în pragul sinuciderii. Viața ei alături de *Ted* devenise de nesuportat și, aflată în pragul nebuniei, *Joanna* devenise incapabilă să se mai ocupe de copil. Ea apare astfel la proces ca o victimă a mentalității lui *Ted*, căruia îi reproșează că nu a putut înțelege faptul „că o femeie poate să aibă aceleași ambiții ca un bărbat". *Ted*, care nu vrea să piardă custodia copilului de care se atașase, îi oferă o replică pe măsură, spunându-i: „Cine spune că o femeie este un părinte mai bun doar datorită sexului său?".

Actul III ne oferă rezolvarea acestei confruntări. Fiecare dintre cei doi soți trebuie să-și recunoască partea întunecată, ce i-a făcut incapabili să formeze o familie, le-a afectat viața și fericirea copilului lor, pentru care amândoi se simt extrem de responsabili. *Joanna* câștigă procesul, dar, atunci când rămâne singură și reflectează cu adevărat la vinovăția sa, constată că, din nefericire, ea nu avea nicio garanție că ar putea fi un părinte mai bun decât fostul său soț care își dovedise deja această calitate.

Ajungem acum să înțelegem că nesiguranța este, în definitiv, partea obscură a *Joannei*, iar ea trebuie acum să și-o recunoască. Acest defect al *Joannei* se dovedește a fi, de altfel, mult mai mare decât egoismul lui *Ted*, latură de caracter pe care acesta a reușit să o depășească. În final, *Ted* este un învingător, iar *Joanna*, în pofida realizării sale ca femeie puternică, împlinită material, nu are garanția că va putea fi și o mamă care să-i asigure copilului ei liniștea și confortul psihic de care avea nevoie. După o noapte întreagă de meditație, luând decizia să-i cedeze lui *Ted* tutela asupra lui *Billy*, *Joanna* este convinsă că a făcut un lucru bun pentru toți trei. Filmul se dovedește a fi o analiză extrem de

complexă asupra provocărilor cu care se confruntă familia modernă, în cadrul căreia feminitatea își recheamă dreptul la recunoaștere într-o societate în care egalitatea dintre sexe a devenit tot mai mult o necesitate, dar și o realitate.

Psihanaliza visului și elaborarea scenariilor hipnotice

Odată cu celebra lucrare *Die Traumdeutung (Interpretarea viselor),* Freud introduce în literatura de specialitate termenul de *inconștient,* considerat un loc psihic aparte, pe care trebuie să ni-l reprezentăm nu ca pe o a doua conștiință, ci ca pe un sistem care are conținuturi, mecanism și – poate – energie specifice, ce deține un univers opus celui pe care îl posedă conștiința.[54]

Universul inconștientului, în concepția freudiană, este format din *pulsiuni,* ce au fost definite de către psihanalistul vienez prin termenul *Triebs,* în limba germană, și prin *drives,* în limba engleză, tocmai pentru că ele sunt acelea care, în fapt, conduc ființa umană. Inconștientul este relevat prin mai multe moduri de exprimare, și anume: a) *actele ratate,* rezervate stării de veghe obișnuite și care apar spontan în timpul vorbirii; b) *vorbele de duh,* ce au nevoie de un anumit context – așa cum este o glumă sau o situație specială de relaxare – în care găsesc cadrul pentru a ieși la lumină fără a deranja exigențele lumii diurne, acceptate de conștiință; c) anumite conținuturi devin manifeste prin *forma lor sublimată* în creațiile artiștilor, produse în stări speciale de inspirație; d) *visele,* rezervate somnului – acea stare specială când su-

[54] Marius Dumitrescu, *op. cit.*, p. 27

biectul se retrage din universul diurn, deschizând larg porțile lumii interioare, patronate de inconștient[55].

Dintre toate aceste mijloace de expresie, *calea regală* rămâne, pentru Freud, cea *a viselor.* Doar în vis conștiința este „adormită" și poate privi *strict pasiv* la modul în care conținuturile inconștiente ale pulsiunilor refulate își fac apariția în forme simbolizate.[56]

În *Interpretarea viselor*, Freud prezintă etapele elaborării visului și încearcă să explice structura aparatului psihic. Psihanalistul vienez consideră că visele sunt formațiuni simbolice ce apar în mintea conștientă sub forma unei încercări imaginative de a împlini o dorință reprimată.

Analizând părerile înaintașilor săi, fie aceștia filosofi sau medici, psihanalistul își construiește o părere proprie, ce se dovedește revoluționară: originea viselor se află în „adâncurile inconștientului"[57], ele reprezentând *„realizări voalate ale dorințelor refulate"*[58]. Abordând acest subiect în plină epocă puritană, Freud afirmă că, pentru a trăi într-o societate civilizată, oamenii au tendința de a-și reprima pulsiunile. Dar aceste pulsiuni trebuie eliberate într-un fel anume și atunci ele își găsesc drumul spre suprafață deghizându-se. Una dintre aceste camuflări, prin care impulsurile sunt eliberate, este *visul.*

Conform lui Freud, visele au un conținut atât latent, cât și manifest, astfel că mecanismul visului constă în „procesul transformării visului latent în vis manifest". Conținutul manifest este ceea ce visul pare să spună, este „visul, așa cum îl găsesc eu în memoria mea". Este adesea bizar și fără sens. Conținutul latent este ceea ce visul încearcă să spună cu adevărat, este „materialul ce-mi va fi furnizat mai târziu de

---

[55] *Ibidem*, p. 64

[56] În *Dicționarul explicativ al limbii române*, visul, ca sens figurativ, reprezintă: o iluzie deșartă; gând, idee, aspirație irealizabilă, dorință arzătoare, și de aceea expresia *a-și vedea visul cu ochii* înseamnă *a-și (sau a i se) îndeplini cea mai arzătoare dorință, a-și (sau a i se) realiza tot ce și-a propus.*

[57] Sigmund Freud, *Psihanaliza visului,* traducere de Ionuț Bănuță, Mediarex, București, 1995, p. 26

[58] *Ibidem*, p. 106

analiza visului".[59] Freud crede că inconştientul se exprimă printr-un limbaj simbolic cu originea în „neobişnuita capacitate de disimulare" a ideilor latente ale visului. Psihanalistul compară visul cu opera poetică, afirmând că imaginile ce ne apar în timpul somnului reprezintă, cel mai adesea, „un mijloc de expresie simbolic, ca al poetului care acumulează în opera sa comparaţii şi metafore". Acest limbaj simbolic este „o travestire a pulsiunilor care să le facă utilizabile reprezentării"[60], deoarece prin vis se manifestă „idei pe care conştiinţa mea le dezaprobă" şi din acest motiv ele pot fi reprimate de visător dacă acestea i se prezintă „nemascate"[61].

Mecanismul visului este complex, întrucât implică mai multe fenomene, dintre care Freud menţionează: *condensarea* (procesul prin care cel care visează îşi ascunde sentimentele prin contractarea lor într-o imagine sau eveniment dintr-un vis scurt şi de aceea semnificaţia imageriei acestui vis poate să nu fie evidentă), *deplasarea* sau *transferul* (ce apare atunci când dorinţa pentru un lucru sau o persoană este simbolizată prin altceva sau altcineva)[62], *remodelarea prin disimulare* sau *simbolizarea* (fenomenul prin care impulsurile reprimate ale celui ce visează sunt exprimate metaforic prin mecanismul deformării în vederea acceptării de către subiect a conţinuturilor visate)[63], *unificarea*[64], urmată de *ordonare, raţionalizare* sau *revizie secundară* (ce reprezintă organizarea unui vis incoerent într-unul care este mai comprehensibil şi logic şi poate fi interpretat de visător).[65]

Freud consideră că atunci când omul este treaz, impulsurile şi dorinţele îi sunt suprimate de un cenzor pe care îl va numi ulterior „*Super-ego*". Prin vise, omul este capabil să arunce o privire asupra inconştientului. Deoarece gardienii care stau de pază sunt învinşi în

[59] *Ibidem*, pp. 35 – 36
[60] *Ibidem*, pp. 73 – 74
[61] *Ibidem*, p. 100
[62] *Ibidem*, pp. 69 – 70
[63] *Ibidem*, p. 73
[64] *Ibidem*, p. 76
[65] *Ibidem*, p. 88

starea de vis, inconștientul are oportunitatea de a acționa și de a exprima dorințele ascunse. În straturile psihice care alimentează aceste idei, se regăsesc frecvent amintiri ale unor lucruri trăite, impresionante, a căror origine ajunge până în copilărie. Ca urmare, toate situațiile ce ne sunt oferite de vise nu constituie altceva decât cópii, considerabil revăzute și adăugite, ale câtorva astfel de amintiri impresionante.[66] Din cauza conținutului inconștientului, visul poate fi uneori deranjant, supărător, astfel încât „cenzorul" intră în scenă și traduce conținutul perturbator într-o formă simbolică mai acceptabilă. În acest mod, somnul este protejat, dar apar așa-numitele *vise criptice*, greu de descifrat.

Freud a adus în scenă ideea că tot ceea ce apare în vise are legătură cu acele conținuturi psihice interzise din perspectiva regimului diurn de existență, cum ar fi cele sexuale și adiacente lor, de factură narcisistă sau agresiv-thanatică, afirmând cu insistență faptul că orice reprezentări și simboluri care apar în vise au o conotație ilicită pentru regimul diurn de existență, respectiv pentru starea de veghe.

Freud crede că forța motivațională a visului este reprezentată de împlinirea *dorințelor*. Chestiuni precum narcisismul, ambiția, nevoia de putere și control, dragostea nesatisfăcută sau agresivitatea inhibată se pot manifesta în vise ca un mod de a satisface aceste nevoi.[67]

Gândurile reprimate în timpul zilei își pot găsi o cale de a atinge împlinirea în visele cuiva. Rezumând, visele se împart în trei genuri principale: 1) visele ce reflectă o dorință nerefulată și, implicit, nedeghizată; 2) visele care reprezintă deghizat o dorință refulată și sunt benefice psihismului și somnului; 3) visele ce exprimă o dorință refulată, dar pe care nu o deghizează sau o deghizează foarte puțin.

În *Interpretarea viselor*, alături de ideea genială conform căreia visele sunt expresii foarte mascate ale dorințelor și fricilor profund

---

[66] *Ibidem*, p. 74

[67] Sigmund Freud, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*, traducere, studiu introductiv și note de Dr. Leonard Gavriliu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980

situate, psihanalistul subliniază şi faptul că acestea pot oferi şi o perspectivă impresionantă asupra personalităţii celui care visează. Astfel, Freud elaborează *teoria „topografică" structurală a personalităţii,* constituită tot pe trei nivele: 1) *Inconştientul* sau *Sinele,* centrat în jurul impulsurilor biologice inconştiente, necontrolate, mai ales cele sexuale; 2) *Super-ego* sau *Supra-Eu,* cenzorul Sinelui, conştientul, ghidat de principiile morale; 3) *Ego* sau *Eu,* mediatorul dintre *Inconştient* şi *Super-Ego.*

Prin psihanaliza visului, se decodifică pulsiunile sau conţinuturile ilicite camuflate de vis; cu alte cuvinte, inconştientul este dezvelit, revelat, iar compromisul conştiinţei cu energiile psihice inconştiente este unul cvasi-total, individul regăsindu-şi conectarea la sinele său autentic, la rezervorul său energetic, de unde îşi poate rechema echilibrul şi forţa necesară supravieţuirii.

Odată cu *Interpretarea viselor,* monumentala carte scrisă de Freud în 1900, la cumpăna dintre milenii, *Eul,* în calitate de principiu filosofic ce reprezintă conştiinţa, aşa cum îl vedea Descartes, îşi pierde atotputernicia, căci aceasta este pusă faţă în faţă cu forţele incontrolabile ale pulsiunilor inconştiente, ce creează, la rândul lor, o lume care, de multe ori, este opusă conştiinţei pe care o domină.

Astfel, Freud, preluând o idee de-a lui Nietzsche, va spune că, în fapt, visul, acest mare rezervor al ideilor refulate, produce *o răsturnare a tuturor valorilor lumii diurne.* Inconştientul, revelat prin vise, nu mai este un simplu depozitar al unor conţinuturi psihice ce ar aparţine unei sub-conştiinţe, ci un veritabil rezervor de energii autonome care au propriul lor determinism, diferit de cel al conştiinţei. Freud este adeptul existenţei unui determinism la nivelul inconştientului, ce se relevă prin mecanismele visului şi care *răstoarnă valorile lumii diurne* patronate de *Supra-Eu.* În vis, *Eul* devine liber şi pregătit pentru adevărata întâlnire cu *Sinele* său inconştient, pe care doar el o poate recunoaşte şi înţelege în cel mai intim sens al acesteia.

Elemente disparate, aparent fără legătură între ele, capătă sens la finalul visului, ce poate fi interpretat atât de visător, cât şi de analist.

Acest lucru îl convinge pe Freud că visul, ca scenariu, era realizat la nivelul inconștientului înainte de a fi revelat prin vis visătorului. Scenariul visului, care are rolul de descărcare a pulsiunilor refulate, este rezultatul complexului proces al operațiilor de *condensare*, *simbolizare* și *transfer*, ce implică un determinism de alt tip decât cel diurn și care se desfășoară la nivelul inconștient al psihismului uman.

Psihanaliza, considera Freud, va produce o schimbare de paradigmă pentru omul ce intra în secolul XX, comparabilă cu Ciuma, care a trezit omul Renașterii din somnul Evului Mediu, sau cu acele minunate *Meditații metafizice* ale lui Descartes, ce au avut menirea să-i trezească din somnul dogmatic pe oamenii de știință și pe filosofii secolului al XVII-lea.

Într-o filosofie a ambivalențelor dintre spirit, cultură și viață, acest joc al compromisurilor, pe care *Eul* trebuie să-l facă, permanent, între *Supra-Eu* și *Inconștient*, între exigențele vieții sociale și pulsiunile sale ilicite, este unul de reușita căruia depinde sănătatea și chiar supraviețuirea omului.

Arta cinematografică se inserează, de regulă, prin mijloacele sale specifice, exact în acest spațiu virtual, ce oscilează între exigențele *Supra-Eului* și tenebrele pulsionale ilicite ale *Inconștientului*. Filmul „dezbracă" personajele, camera pătrunde în acele locuri interzise regimului diurn de existență și poate, astfel, sonda în adâncurile fantasiei personajelor. Filmul face trecerea, oarecum facilă, de la universul visului la cel al realului, amestecând uneori planurile sau împingând iluzia până la confuzia totală a acesteia cu realitatea, așa cum se întâmplă în cazul producțiilor *science fiction*.

Filmul este arta ce poate realiza cel mai bine ideea nietzscheană, preluată și de Freud, cu privire la o răsturnare a valorilor, dezvoltând noi mode alternative, neimaginate până atunci, pe care le pune în mișcare construind scenarii complexe prin folosirea tehnicilor specifice elaborării viselor, așa cum le descrie Freud în *Interpretarea viselor*.

Ideile freudiene au fost puse în practică la scurtă vreme. La începutul anilor 1920, ca răspuns la criza gândirii europene apărută în urma Primului Război Mondial, o criză care a dus la o expansiune radicală a rolului artistului în interpretarea și transformarea lumii, s-a dezvoltat o mișcare filosofică și artistică, ce a explorat și a celebrat câmpul viselor și inconștientul, cunoscută sub numele de *suprarealism.*

Inițial, suprarealismul a fost conceput ca o mișcare artistică și literară care susținea libertatea expresiei, fiind menită să submineze toate modurile convenționale de gândire și chiar să schimbe însăși natura gândirii. Suprarealiștii au propus o revoltă totală împotriva supralicitării, a hipertrofierii rațiunii și a discursului rațional, pe care ei le vedeau ca responsabile pentru situația falimentară a lumii occidentale.

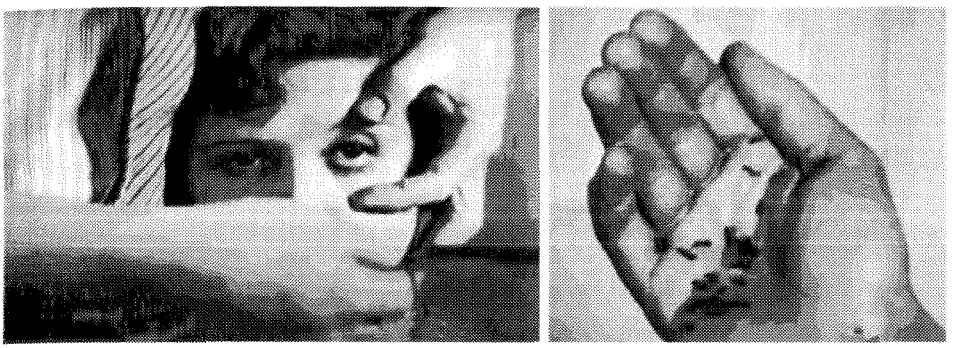
Prin talentul extraordinar și personalitatea lui excentrică, prin stilurile sale unice și ideologia neobișnuită, ca și prin atitudinea rebelă și independentă față de artă și politică, Salvador Dalí (1904 – 1989) s-a delimitat și s-a remarcat față de ceilalți suprarealiști. Picturile lui zugrăvesc imaginarul viselor și obiectele de zi cu zi în forme neașteptate, caracterizate printr-o elaborare meticuloasă și detalii realiste, în culori luminoase, cu luciu puternic. El a pictat supra-realul, ceea ce există dincolo de obișnuit și de convențional, ceea ce este ciudat și bizar, ceea ce se află chiar sub suprafața vizibilă, schimbând simțul nostru despre real. Contemporan cu fizica lui Albert Einstein (1879 – 1955), pictorul catalan dizolvă realitatea fizică în relativism.[68]

Pictorul din Figueres devine oficial membru al atât de controversatului grup suprarealist de la Paris după ce a adus prima sa notă de originalitate la această mișcare prin lucrarea *Le Grand masturbateur* și filmul *Un chien andalou*, ambele realizate în anul 1929. Primul său film suprarealist – *Câinele andaluz* (titlul original: *Un chien andalou*), realizat împreună cu Luis Buñuel, simula condițiile unui vis și folosea mon-

[68] Marius Dumitrescu, *op. cit.*, p. 359

tajul pentru a obține o transformare a obiectelor, care trebuiau să devină caracteristica versiunii daliene asupra suprarealismului.[69]

În 1929, Buñuel s-a întâlnit cu Dalí la Figueres, unde au lucrat timp de o săptămână și au realizat un scenariu care s-a materializat în filmul *Un chien andalou*, care a devenit curând unul dintre cele mai faimoase scurtmetraje din istoria cinematografiei, având o lungime de doar șaptesprezece minute.



Imaginarul suprarealist (secționarea ochiului cu briciul și mâna plină de furnici) din scurtmetrajul *Un chien andalou* (1929), regizat de Luis Buñuel, după un scenariu scris împreună cu Salvador Dalí

Această producție cinematografică, deși de mică întindere, a fost curând apreciată de André Breton ca fiind reprezentativă pentru curentul suprarealist. Furnici care acaparează o mână, măgari putreziți și secționarea „în direct" a unui ochi sunt doar câteva dintre imaginile provocatoare ale filmului. Extrase din lumea suprarealismului, aceste mici detalii asociate cu absența unui „fir narativ" în sensul convențional au șocat publicul la vremea respectivă.

Îndeosebi imaginea furnicilor face trimitere la Dalí, deoarece pictorul le-a folosit adesea ca simbol pentru a reprezenta descompunerea, dezintegrarea, modificarea și ideea de moarte. Artistul catalan a creat o întreagă mitologie în jurul furnicilor, care apar adesea în pictu-

[69] *Ibidem*, p. 370

rile lui. Dalí spunea că dezvolta o frică isterică în fața acestor mici creaturi. El își amintea că a văzut când era mic un liliac și o lăcustă moarte care intraseră în putrefacție și erau invadate de furnici. Acestea reușeau să descompună, bucățică cu bucățică, trupurile celor două animale moarte.[70] A fost profund impresionat de acest episod, dezgustat și fascinat în același timp de faptul că aceste micuțe insecte sunt capabile să producă așa de mari schimbări și a inaugurat o adevărată mitologie a furnicii odată cu tabloul *Marele masturbator* (1929), unde aceste ființe de foarte mici dimensiuni înlocuiesc gura lipsă, dar invadează, în același timp, și stomacul greierului putrezit. Furnicile sunt prezente și în faimosul film *Câinele andaluz* (1929), unde devorează palma unei mâini. Pe de altă parte, furnicile negre funcționează erotic, fiind asociate persistent cu părul pubian și sunt corelate cu un evident simbol freudian, *cheia*. Frecvent, aceste mici insecte ocupă locul gurii diverselor personaje daliene și semnifică metaforic fanteziile sexuale ale pictorului. Statusul lor ambivalent le permite să unifice temele morții și ale erosului, un gest important pentru Dalí.[71]

Revenind la filmul *Câinele andaluz*, acesta a fost rezultatul unui scenariu realizat de Buñuel și Dalí pe baza unei noi metode: „Singura noastră regulă era foarte simplă: nicio idee sau imagine care ar fi putut conduce la o explicație rațională de orice fel nu trebuia acceptată. Noi trebuia să deschidem toate ușile iraționalului și să păstrăm doar acele imagini care ne surprindeau, fără a încerca să explicăm de ce"[72].

Scenariul filmului s-a bazat pe două vise pe care le-au avut cei doi autori: Buñuel și Dalí. Filmul începe cu scena în care un bărbat apare la un balcon ascuțind un brici în timp ce privește luna plină. De la lună, camera face trecerea la chipul unei tinere femei filmat de aproape. De lună se apropie un norișor subțire, iar de fața femeii se apropie un brici

---

[70] Meryle Secrest, *Salvador Dali: A Biography*, Dutton, 1986, p. 130

[71] Mikhail Iampolski, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, translated by Harsha Ram, University of California Press, 1998, p. 173

[72] Gwynne Edwards, *Lorca, Buñuel, Dalí: Forbidden Pleasures and Connected Lives*, I. B. Tauris, New York, 2009, p. 109

de ras, care va secționa ochiul acesteia. Imaginea extrem de violentă a briciului de ras care, secționând ochiul, permite prelingerea lichidului intraocular pe lama metalică, a determinat o reacție de groază a audienței atunci când filmul a rulat pe ecrane. De fapt, în manieră suprarealistă, aceasta a și fost intenția lui Buñuel și a lui Dalí – de a produce un adevărat șoc în rândul publicului. Se pare că au și reușit.

Arta cinematografică și revelarea conținuturilor inconștiente

Cinematograful este foarte aproape de spațiul interior al spectatorului *(innerspace)*, de ceea ce produce creierul uman în starea de vis, prin aducerea în vizibil a ceea ce se întâmplă la nivelul inconștientului. Visul este, în primul rând, imagine în mișcare, iar rolul cinematografului este și acela de a transpune visul în lumea reală.

Filmul *Începutul* (titlul original: *Inception,* 2010), un *thriller* științifico-fantastic american, avându-l ca protagonist pe Leonardo DiCaprio, reușește să înțeleagă cel mai bine hipercomplexitatea creierului uman și puterea pe care o exercită asupra lui imaginile artificiale. Această producție cinematografică surprinde modul în care imaginea în mișcare este extrem de apropiată de dimensiunea inconștientă a existenței umane, al cărei portal spre conștiință este visul. În acest sens, se poate aprecia că cinematograful oferă, la propriu, acea primă cutie cu vise ce se puteau proiecta în lumea exterioară. Ceea ce omul arhaic a realizat magic în peștera sa, pictând pereții cu proiecțiile lumii sale interioare, și-a găsit ultima expresie în sala de cinematograf, atunci când lumina se stinge și pe ecran sunt proiectate visele sale.

După același principiu al proiecției de tip cinematografic, filmul *Inception* imaginează faptul că într-un viitor se va putea realiza o megamașină, a cărei putere va fi aceea de a recrea și induce amintirile – la

nivel inconştient –, unui anumit subiect. În aceste condiţii, apare o mare provocare în filmul *Inception*: dacă i se pot implanta sau nu anumite idei, convingeri, emoţii şi amintiri acestui om supus unui astfel de experiment şi dacă acesta le consideră în final ca fiind chiar ale lui, produse de propriul său Eu.

Filmul *Inception* încearcă să prezinte această metodă revoluţionară de implant spiritual folosind însă tehnicile magicienilor din Renaştere, care erau specializaţi în arta memoriei. Simonide din Keos a fost cel care a pus bazele arhitecturii mnemotehnice fondate pe „sistemul de locuri sau poziţii" în care sunt plasate anumite simboluri. „Metoda locurilor" utilizează vizualizări ale mediilor spaţiale familiare pentru a crea o memorie artificială, mult mai performantă decât cea naturală.

Această metodă a fost preluată cu succes şi de către oratorii romani, drept dovadă tratatele care s-au păstrat până astăzi (*Rhetorica ad Herennium*, având un autor anonim; *De Oratore*, scrisă de Cicero; şi *Institutio Oratoria*, operă a lui Quintilian).

În Renaştere, această artă ajunge la desăvârşire datorită lui Giordano Bruno, care, inspirat de Raymundus Lullus, va elabora tratatul *De umbris idearum*, pe care îl dedică regelui Henric al III-lea al Franţei, promiţându-i o minte care să reflecte măreţia lui Dumnezeu, asemenea celei adamice de dinaintea Căderii. În tratat, Bruno apelează la ideea palatelor memoriei, în care fiecare cameră este rezervată unui anumit conţinut mnemotehnic ce foloseşte imagini artificiale. Astfel, filosoful devenea un veritabil arhitect al unei minţi cu adevărat excepţionale, al cărei rol era acela de a insera anumite idei în mintea subiecţilor dispuşi să accepte jocurile mnemotehnice create de el. Acest exerciţiu mnemotehnic l-a costat însă viaţa atunci când discipolul său, nobilul veneţian Mocenigo, s-a speriat de o astfel de practică, considerând-o de sorginte demonică.

În film, *Dom Cobb* (Leonardo di Caprio) apelează la serviciile *socrului său, Profesorul Stephen Miles* (Michael Caine), un specialist în arhitectură, dar şi în filosofia Renaşterii, pentru a găsi pe cineva ex-

trem de capabil, care, folosind inteligența artificială oferită de noua mașină a inconștientului, să creeze „noile palate și cercuri mnemotehnice", respectiv orașele ultramoderne din ziua de astăzi. Odată introdus un subiect într-o astfel de lume artificială, el devenea captiv și i se puteau insera acele idei străine de viața sa cotidiană, pe care, la trezire, să le accepte însă ca fiind ale lui.

Chiar cele mai realiste filme poartă pecetea regizorului care oferă o nouă realitate, pe care, mai întâi, a elaborat-o la nivelul emoțional al spațiului său interior, acel *innerspace* de care se ocupă atât de mult psihanaliza. Cinematograful este o școală a dezvăluirii percepțiilor și a dorințelor ascunse. Filmul ne învață ce și cum să percepem, dar și cum ajungem să dorim un lucru. El fabrică percepții și dorințe, oferindu-ne, în primul rând, o lume percepută. Nicăieri nu este mai bine realizat idealul filosofiei berkeleyene de *esse est percipi (pentru a exista trebuie să fii perceput)* ca în fața marelui ecran.[73]

Filmul *Călăuza* (titlul original: Сталкер) (1979), regizat de Andrei Tarkovski, este poate cel mai reprezentativ pentru ideea materializării dorințelor. Călăuza își conduce personajele, un scriitor și un om de știință, într-un loc magic, o cameră care materializează dorințele. Aici descoperim însă ceva tulburător, și anume sfârșitul istoriei. Scriitorul constată că nu mai are ce scrie, iar savantul – ce inventa, deoarece toate creațiile umane sunt ambivalente, având o latură întunecată ce poate fi sursa unor catastrofe ireversibile. În acest spațiu al finalității oricărei dorințe se naște un profund sentiment religios.

În pelicula *Hair* (titlul original: *Hair,* 1979), regizorul Milos Forman (1932 – 2018) reia un controversat *musical* de pe Broadway și evocă mișcarea *hippie* de la sfârșitul anilor 1960, când, sub influența LSD și a marijuanei, tinerii experimentează tot felul de viziuni, uneori cu finalitate artistică. Personajul central al filmului este un tânăr care trebuie să plece în războiul din Vietnam, dar care, în drum spre centrul militar de recrutare, se împrietenește cu un grup de hipioți cu părul

[73] Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 97

lung, care îl inițiază în modul lor de viață, presărat cu multe droguri și proteste contra guvernului.

Un caz celebru în epocă este cel al lui Mick Jagger, care, în culmea carierei sale *solo* din cadrul formației *The Rolling Stones,* a fost condamnat la închisoare pentru posesie și consum de droguri.

Filmul *Hair* proiectează pe marele ecran scene impresionante cu viziuni psihedelice în care apare și un imn închinat *Vărsătorului,* un veritabil cod pentru mișcarea *New Age.* Filmul pune față în față realitatea obiectivă, de nesuportat, concretizată în Războiul din Vietnam, și reperele convenționale ale unei lumi burgheze în opoziție cu libertatea de visare și mai ales de iubire a tinerelor personaje, în esența lor niște marginali inadaptați la ceea ce lumea obiectivă le putea oferi.

Prin filmul *Hair* intră în cinematografie percepția modificată, alterată de drog, în speță de LSD. Filmul poate să reproducă astfel de experiențe psihedelice, oferindu-le, cel puțin pe marele ecran, obiectivitate.

Tehnicilor mai vechi ale percepției lichide, specifică marinarilor beți, sau gazoase, specifice cartierelor insalubre ale păturilor sărace din filmele mute, li se adaugă și percepțiile alterate ale consumatorilor de droguri, realizând ceea ce Gilles Deleuze numea *„drogul ca și comunitate americană"*[74].

Ceea ce descriau în anii 1960 romanele autorului american Carlos Castaneda (1925 – 1998), și anume: oprirea lumii în loc, modificarea ritmurilor existențiale, vizibilitatea intervalelor moleculare, privirea din toate unghiurile a unei realități etc., devine realitate obiectivă pe marele ecran prin filmul *Hair.*

Ideea berkeleyană a priorității percepției beneficiază de o realizare cinematografică de excepție în filmul *Imaginarul doctorului Parnassus* (titlul original: *The Imaginarium of Doctor Parnassus,* 2009), prin intermediul căruia constatăm că această lume pe care o credem obiectivă se poate oricând dizolva în structuri subiective ale percepției.

---

[74] *Ibidem,* p. 125

Obiectivitatea acesteia este asigurată doar de concentrarea unor minți ale unor călugări dintr-un templu ascuns undeva în Orient, ceva în genul Shambalei de care vorbește Mircea Eliade în *Secretul doctorului Honigberger*. Acest film încheie tragic cariera actorului Heath Ledger (1979 – 2008), care joacă un rol important în această producție. Pentru a intra în rol, el a folosit substanțe psihotrope care, în final, i-au adus moartea. Autopsia efectuată după decesul acestuia a demonstrat că actorul a murit din cauza unei supradoze de somnifere. Rolul său extrem de complex a fost preluat ulterior de Johnny Depp, Jude Law și Colin Farrell, care îl vor interpreta succesiv pe *Tony*, un fel de ghid care-și conduce clienții prin lumea materializată a inconștientului.

Filmul descrie viața nemuritorului *Dr. Parnassus*, magistral interpretat de Christopher Plummer, care face mai multe învoieli sau pacte cu *Diavolul*, pe care însă le pierde succesiv. Mai întâi dobândește nemurirea, dar își pierde gloria. În al doilea pact, el dobândește fericirea personală alături de femeia iubită, dar această fericire afectează întreaga ordine din jurul său, deoarece atragerea binelui și a fericirii spre el echivalează cu un enorm dezechilibru cosmic, ce face ca lumea din jurul său să devină una plină de rău și nefericire.

Ideea acestui preț pe care îl are fericirea personală în raport cu lumea înconjurătoare este de sorginte leibniziană. În *Eseuri de teodicee*, filosoful german prezintă o piramidă a lumilor posibile, în care lumea cea mai bună pentru Sextus, personajul luat ca exemplu de filosof, coincide cu cel mai mare rău pentru întregul cosmos, iar lumea în care individul Sextus a atras cel mai mare rău posibil asupra sa este, de fapt, cea mai bună dintre toate lumile posibile.

Doctorul Parnassus are, totuși, un as în mânecă, respectiv o capacitate enormă a imaginarului său de a se putea materializa. Această capacitate dorește să o inhibe și să o distrugă, de fapt, *Diavolul*. Filmul ne prezintă, în câteva secvențe memorabile, cum funcționează această mașinărie numită *Imaginarium*. Aflăm, încă de la începutul filmului, că în mașina *Doctorului Parnassus* se pot asocia mai multe tipuri de inconștient, cum

ar fi cel al *Dr. Parnassus*, al *femeii* alese pentru experienţa din *Imaginarium*, al lui *Tony Shepard*, agentul infiltrat de Diavol în viaţa lui Parnassus, şi a *Diavolului* însuşi, inserat adânc în inconştientul lui *Tony*.

În final, cel ce se dovedeşte a deţine controlul este chiar *Doctorul Parnassus,* stăpân desăvârşit al artei de a pătrunde în lumea fantasmelor. Aceasta este însă o artă ce are rolul de a crea o lume mai bună şi nu una infernală aşa cum îşi dorea Diavolul. Numele doctorului vine, de altfel, de la Muntele Parnas din Grecia, sediu al lui Apollo şi al celor nouă muze ale sale care ocrotesc o artă solară ce găzduieşte frumosul. Dar cum arta este ambivalentă, la fel şi templul de la Delphi, construit pe Muntele Parnas alături de cultul lui Apollo, găzduia şi un cult dedicat forţelor telurice, iraţionale şi pulsionale, reprezentate de venerarea lui Dionysos.

Prin tehnicile cinematografice se poate crea acea stare de ambiguitate dintre obiectiv şi subiectiv, dintre lumea ca percepţie şi lumea ca reprezentare, pe care Arthur Schopenhauer le separa în două realităţi diferite: una legată de exterior, iar cealaltă – doar de interioritate, de voinţă. Filmul *Imaginarul doctorului Parnassus* reuşeşte pe deplin să prezinte graniţa atât de fragilă dintre cele două lumi.

Ambiguitatea dintre subiectiv şi obiectiv este însă surprinsă în cel mai amplu mod cu putinţă, mergând până la dizolvarea acestei diferenţe, în filmul *science fiction Total Recall* (titlul original: *Total Recall,* 1990), în care Arnold Schwarzenegger şi Sharon Stone au rolurile principale. În *remake*-ul *Total Recall. Memorie reprogramată* (titlul original: *Total Recall*, 2012), extrem de reuşit sub aspectul surprinderii acestei ambiguităţii, protagonistul principal este, de data aceasta, celebrul actor Colin Farrell, care reuşeşte să confere filmului un plus de tensiune şi suspans.

În această categorie de filme, obiectivitatea, cu cât are un grad mai mare – fie prin percepţie, fie prin coerenţa desfăşurării acţiunii –, este un semn că, de fapt, totul a fost o plămădire subiectivă, indusă de o extrem de performantă maşină de vise. Aceeaşi neliniştitoare ambiguitate dintre vis şi realitate, dintre subiectiv şi obiectiv, ne dezvăluie şi tulburătorul film spaniol *Deschide ochii* (titlul original: *Abre los ojos,* 1997), care a

inspirat *remake*-ul american de mare succes *Deschide ochii* (titlul original: *Vanilla Sky,* 2001). Ultimul film a păstrat actrița din rolul principal al primei producții cinematografice, respectiv Penélope Cruz, lucru extrem de rar întâlnit, iar în rolul principal masculin a apărut, de această dată, Tom Cruise.

Personajul principal al producției din 2001, *David Aames* (Tom Cruise), trebuie să se trezească din criogenia care i-a fost indusă în urma unui accident petrecut cu cincizeci de ani în urmă, ce i-a mutilat fața transformându-l într-un monstru. Între timp, medicina a avansat, iar fața îi poate fi reconstruită prin intervenții chirurgicale novatoare.

David a fost conectat, în tot acest timp, la o mașină sofisticată, capabilă să recreeze o realitate similară celei cunoscute, activând percepțiile simțurilor pe cale artificială. Această lume, asemănătoare unui vis indus, are un avantaj enorm deoarece este construită după dorințele clientului. În experiența existențială nou creată, de astă dată prin intermediul mașinii, cerul are culoarea vaniliei, fiind un indicator al falsității acesteia, pe care visătorul criogenizat poate să-l identifice cu precizie la trezire.

Aducerea la realitatea inițială a personajului principal se dovedește una extrem de dificilă. Deconectarea de lumea virtuală este una ce trebuie realizată cu multă prudență, deoarece altfel se riscă înnebunirea subiectului. Pentru a se putea trezi din somnul indus, interesul criogenizatului pentru noua realitate creată de mașinărie trebuie să fie pierdut treptat, pentru ca această lume artificială să-i ajungă, în final, ostilă și chiar respingătoare.

Pe măsură ce acest lucru se întâmplă, *David* realizează adevărul: el se află într-un vis ce pare real. Chiar și în fața acestei situații, ceva îl reține să abandoneze această lume iluzorie; este dragostea lui pentru *Sofia Serrano* (Penélope Cruz), o proiecție imaginară a iubitei dinaintea accidentului. Opțiunea trezirii devine astfel una extrem de dificilă. *David* trebuie să aleagă între a reveni într-o lume fără *Sofia* cea tânără

şi frumoasă, aşa cum o ştia el în urmă cu cincizeci de ani, sau a rămâne prizonier în iluzia unei iubiri ireale.

Cu siguranţă că decizia este una grea, dar, în final, *David* se desprinde de iluzia fermecată din vis şi deschide ochii în noul prezent.

REALITATEA *filmului*

Realitatea este doar o imagine subiectivă

Fritz Lang (1890 – 1976) este primul regizor care a reușit, prin percepția nouă oferită de marele ecran, să modeleze realitatea astfel încât aceasta să-și piardă cadrele sale obiective.

Deși emigrant european în Statele Unite ale Americii, Fritz Lang personifică Hollywoodul anilor 1930 – 1940, numele său fiind asociat cu inovația în cinematografie. A pus bazele filmelor de tip *thriller*, de spionaj și al genului de film *noir*, precum *Ministry of Fear* (titlul original: *Ministry of Fear*, 1927). Filmul mut *Metropolis* a introdus limbajul vizual pentru toate filmele *science fiction* care au urmat acestei pelicule cinematografice.[75]

Lang creează o lume care anticipează viziunea lui George Orwell din romanul *O mie nouă sute optzeci și patru*, scris în 1948, dar tipărit în 1949, în care există voci care văd și ochi care aud, impersonali, realizați prin intermediul unui sistem global de inteligență artificială ce monitorizează ființele umane printr-un sistem de control panoptic.

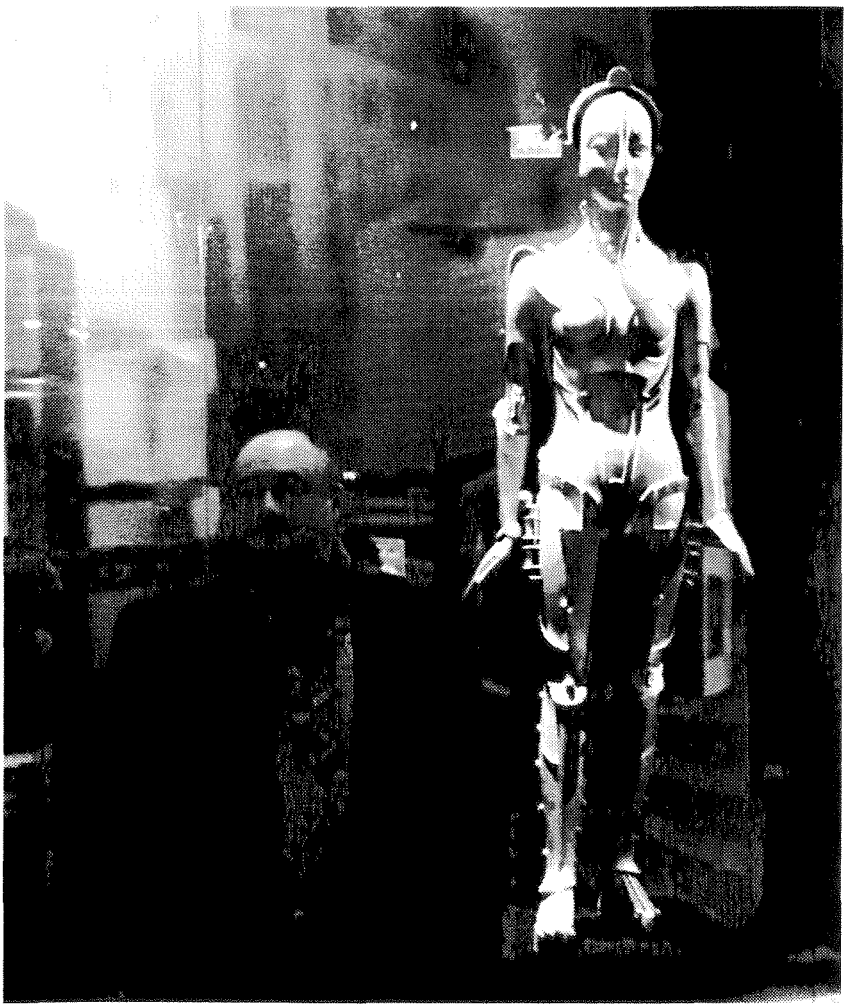
Acest concept a fost experimentat pentru prima dată de Fritz Lang în anul 1927, în filmul *Metropolis*, primul film care a fost înscris în *Registrul Memoriei Lumii*, patrimoniu al UNESCO.

Pelicula redă povestea unui *robot-femeie* care preia controlul întregului oraș Metropolis, o distopie urbană futuristă. *Robotul-femeie* este de fapt o metaforă vizuală pentru Marea Prostituată din *Apocalipsa lui Ioan*, care se oferă, cu o generozitate perversă, tuturor celor dispuși să îi aprecieze farmecele. Personajul *robot-femeie* poate fi înțeles mai

---

[75] David Kalat, *The Strange Case of Dr. Mabuse: A Study of the Twelve Films and Five Novels*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, and London, 2001, p. 20

bine abia acum, când inteligența artificială, prin intermediul calculatoarelor personale performante, a ajuns probabil să ghideze mintea consumatorilor spre diverse informații, captându-i prin ceea ce ei își doresc de fapt. Tehnologia inteligenței artificiale are aceeași forță de seducție ca și o femeie. Poate nu întâmplător, primul robot umanoid realizat a luat chipul unei tinere femei atrăgătoare.



Replică a omului-mașină din filmul german expresionist *Metropolis* (1927), regizat de Fritz Lang

(Fotografie realizată de Gabriela Dumitrescu la Expoziția *Vampires, de Dracula à Buffy*, La Cinémathèque française, Paris, pe data de 20 decembrie 2019)

Scena dansului din filmul mut german *Metropolis* (1927), regizat de Fritz Lang

De fapt, această combinație între puterea de seducție a femeii și puterea de control a inteligenței artificiale vizează un mecanism de corupere în vederea unei dominații mentale asupra tuturor oamenilor. Dansul *robotului cu chipul Mariei,* dar metamorfozată în vampă fatală, asupra cărora sunt ațintiți ochii bărbaților bogați din Metropolis, reflectă conectarea lor la această nouă putere care este inteligența artificială. Fritz Lang așază *Vampa-Robot* pe capul a șapte bestii, reprezentând astfel *robotul-femeie* ca pe Marea Prostituată a Babilonului, așa cum apare în *Apocalipsa*. Scena rotundă, pe care robotul va dansa senzual, este sprijinită pe umerii unor sclavi de culoare, care vor fi transformați în statui de piatră. Acest lucru simbolizează împietrirea sau eternizarea sclaviei pentru oamenii din păturile de jos, care își pierd astfel condiția umană. Dansând, *robotul-femeie* își imprimă ritmul mișcărilor sale bărbaților din sală, care nu-și mai pot dezlipi privirile de la ea, devenindu-i, la rândul lor, un alt fel de sclavi – în sensul mental al termenului, adică oameni care au încetat să mai aibă liber arbitru. Acesta este, de fapt, și scopul final al stăpânului orașului, care i-a comandat savantului nebun să creeze *robotul-femeie,* cu aspect seducător malefic, al cărui rol este să instaureze dominația totală și definitivă asupra tuturor oamenilor din Metropolis.

Mai mult decât în cazul *robotului-femeie* din filmul *Metropolis,* care fascinează, fiind totuși o realitate materială, *Dr. Mabuse* nici nu mai este un om, ci o stare de spirit ce posedă oamenii, adulmecându-le slăbiciunile, precum un animal de pradă. Personajul ficțional *Dr. Mabuse* este omul cu o infinitate de fețe, un geniu al deghizărilor, un maestru al hipnozei telepatice și al tehnologiilor, care năzuiește să construiască o societate a crimei.

Pelicula *Testamentul Dr. Mabuse* (titlul original: *Das Testament des Dr. Mabuse,* 1933) a fost realizată în perioada Republicii de la Weimar, dar filmul nu a mai putut fi lansat, deoarece a fost interzis de naziști. Dr. Goebbels și-a exprimat aprecierea pentru filmul *Metropolis*, dar a dezaprobat *Testamentul Dr. Mabuse.* Atunci Lang a simțit că trebuie să

părăsească Germania.[76] Mai târziu, deja aflat în Statele Unite ale Americii, Lang a afirmat că, prin acest film, el a realizat „o alegorie pentru a arăta procesul de terorism al lui Hitler. Sloganele și doctrinele celui de Al Treilea Reich au fost puse în gura criminalilor din film. Astfel, eu am sperat să dezvălui teoria nazistă, mascată, a necesității de a distruge deliberat orice este prețios pentru oameni"[77]. Ulterior, într-un interviu din anii 1960, regizorul își apăra personajul spunând că nu are nicio legătură cu Hitler, chiar dacă a apărut simultan cu ascensiunea nazismului în Germania. *Dr. Mabuse*, spunea Lang, este, de fapt, o metaforă pentru ceea ce se poate numi *Marele necunoscut,* mai aproape de Supra-Omul *(Übermensch)* al lui Nietzsche. El poate să schimbe cursul istoriei, se infiltrează sub identități diferite în toate mediile sociale, atacându-le punctele vulnerabile și corupându-le pentru ca, mai apoi, pe fondul unui haos total, să poată introduce teroarea. Visul lui Mabuse este să creeze *un imperiu al crimei anonime.* El nu putea fi identificat niciodată, era doar o voce sau, uneori, o fantomă din spatele unui text. Este celebră scena în care eroii filmului dau o perdea la o parte pentru a-l descoperi pe *Dr. Mabuse*, care părea să vorbească din spatele acesteia. Spre surprinderea lor, vor găsi doar un difuzor care continua să vorbească asemenea unui om, dar, în același timp, îi și putea vedea.

Ideile lui Fritz Lang, cele din *Metropolis* și mai ales din *Testamentul Dr. Mabuse,* au fost preluate de numeroși alți regizori. Cel mai semnificativ regizor și scenarist care s-a inspirat din viziunile futuriste ale lui Lang și care a beneficiat de cele mai performante efecte speciale posibile a fost James Cameron, care a preluat ideea *cyborg*-ului malefic din *Metropolis* și recreat-o în *Terminatorul* (titlul original: *The Terminator,* 1984). După aceea a studiat ideea de *avatar*, așa cum se contura ea în *Testamentul Dr. Mabuse,* și a construit o viziune originală asupra

---

[76] Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, revised and expanded edition, edited and introduced by Leonardo Quaresima, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2019, p. 248

[77] *Idem*

acestei teme în filmul cu și mai multe efecte speciale *Avatar* (titlul original: *Avatar*), apărut în anul 2009.

În 2017, ideea *robotului-femeie* a fost reluată de regizorul Rupert Sanders în filmul *Spiritul din cochilie* (titlul original: *Ghost in the shell*), având-o ca protagonistă pe Scarlett Johansson. În acest caz, avatarul devine unul strict tehnic, un hibrid om-cyborg dotat cu un corp bionic, care nu mai are organe interne, cu excepția creierului. Acest corp bionic poate oferi puteri foarte mari acelei minți atașate lui, permițând eroinei să lupte împotriva hackerilor care atacă *Hanka robotics*, lider în cybertehnologie.

Încununarea acestor viziuni a fost însă filmul *Alita: Îngerul războinic* (titlul original: *Alita: Battle Angel,* 2019). Scenariul acestei producții cinematografice, realizat chiar de James Cameron, este foarte aproape de spiritul lui Lang din *Metropolis* și *Testamentul Dr. Mabuse.*

Filmul *Alita: Îngerul războinic* readuce pe ecrane cyborgul-femeie, cu creier uman, dar corp de mașină, care îi permite să participe la turneul Motorball, un sport practicat de gladiatorii cyborgi, să se lupte cu o bandă de ucigași de cyborgi și chiar să-și transplanteze creierul în alt corp de cyborg.

Ideea unui personaj malefic care poate să îi posede pe alții printr-un transfer fantomatic de personalitate, printr-un fel de preluare telepatică a conștiinței viitorului criminal, ce își asuma noua personalitate a lui Mabuse, din dorința de a-și clădi astfel *Imperiul Terorii*, este, de asemenea, preluată de personajul *Nova* (Edward Norton) din același film *Alita: Îngerul războinic. Nova* este un telepat din orașul suspendat al elitelor viitorului, numit Zalem. Acest personaj, interpretat de actorul Edward Norton, este conceput de regizor ca un avatar al celebrului *Dr. Mabuse* (Rudolf Klein-Rogge). *Nova* are părul alb și ochii acoperiți de o pereche de ochelari, ce aminteau atât de monoclul lui Lang, dar mai ales de privirea dilatată a lui *Mabuse.*

Confruntarea omului rebel sau genial cu autoritatea mediocrității uniformizatoare

Marii regizori ai *gros-planurilor* au reușit ceva miraculos, și anume să ne facă să vedem lumea prin ochii personajelor, realizând astfel, la cote maxime, funcția imaginii subiective. Această tehnică ajunge la desăvârșire în filme precum *Zbor deasupra unui cuib de cuci* (titlul original: *One Flew over The Cuckoo's Nest*), realizat în anul 1975 de Miloš Forman (1932 – 2018). La puțin timp după ce a venit în America din Cehoslovacia, unde avusese ocazia să înțeleagă foarte bine ororile unor regimuri torționare ce striveau libertatea individuală, Forman transpune drama creatorului opresat în diferite ipostaze, în spații și timpuri divergente. Propria-i experiență tristă, ce-i amintea de țara natală, a încercat să o redea pe peliculă într-un film în care *asistenta-șefă a clinicii de psihiatrie,* ce semăna mai mult cu o închisoare, era o femeie de o frumusețe și chiar o blândețe deosebită. Miloš Forman a avut în vedere să realizeze un contrast cât mai puternic între ferocitatea asistentei-șefe și înfățișarea ei foarte candidă, cu față de păpușă scumpă și uniformă perfect curată. În plus, actrița se mai remarca și printr-o voce extrem de liniștitoare. Poate doar coafura în stilul anilor 1940, care se asemăna coarnelor unui diavol, ar fi putut trăda ceva din bestialitatea acestei asistente.

Cum ar arăta însă o frumusețe care torționează? Aceasta este întrebarea la care trebuie să răspundă filmul *Zbor deasupra unui cuib de cuci.* Tortura psihică la care sunt supuși pacienții din azil, în acest caz, este și mai evidentă cu cât contrastul dintre înfățișarea asistentei și comportamentul său *de facto* este mai mare, iar acceptarea de către pacienți a acestui „tratament" devine cu atât mai dureroasă.

Filmul arată că aparenţele înşală, iar idealul estetic şi libertatea sunt două lucruri complet diferite. Dacă nu eşti liber, chiar şi cea mai frumoasă lume poate să devină de nesuportat. Aceasta este şi condiţia rebelului *Randle Patrick* (Jack Nicholson) atunci când este privit prin ochii albaştri, de o frumuseţe rară, ai lui Louise Fletcher, actriţa superbă care o interpretează pe *asistenta-şefă a ospiciului.*

Perspectiva unei vederi subiective asupra realităţii este magistral abordată de Miloš Forman şi în drama biografică *Amadeus* (titlul original: *Amadeus*, 1984). Aici tema torţionării este reluată într-o manieră şi mai gravă. *Mozart* nu este doar un rebel, un spirit liber, ci chiar un om prin care se exprimă divinul aici, pe Pământ. Compozitorul austriac este privit şi, mai mult, analizat cu o fineţe ieşită din comun de ambiţiosul şi invidiosul compozitor italian *Antonio Salieri.* Reuşita filmului provine tocmai din această abordare subiectivă, respectiv din povestirea lui *Salieri*, cel care avea toate motivele să-l urască şi să-l distrugă pe *Mozart*, lucru care conferă veridicitate întregii construcţii cinematografice.

Privit chiar şi prin ochii duşmanului său, *Salieri*, *Wolfgang Amadeus Mozart* apare ca un om pătruns de graţia divină. „De ce Mozart şi nu eu?" rămâne întrebarea la care *Salieri* nu poate răspunde. Filmul accentuează, astfel, misterul graţiei divine. Interesant este şi faptul că actorul care îl joacă pe *Mozart*, Thomas Edward Hulce, într-una dintre cele mai reuşite interpretări actoriceşti care s-au făcut vreodată, era un tânăr actor relativ obscur în cinematografie, care, cu puţin timp înainte, jucase într-o comedie nesemnificativă. Însă, după rolul din filmul *Amadeus,* care îi aduce o nominalizare la *Premiul Oscar,* va juca un alt rol, în 1988, în mai puţin apreciatul film *Dominick şi Eugene* (titlul original: *Dominick and Eugene*), unde va interpreta personajul *Dominick Luciano,* un gunoier cu o oarecare dizabilitate mentală, confirmând, într-o anumită măsură, prin acest rol, ideea din filmul *Amadeus,* şi anume că distribuirea harului în oameni ţine de tainele lui Dumnezeu, aici, pe Pământ.

Publicul de film experimentează noi realități

Disponibilitățile multiple pe care cinematograful le poate oferi realității, întrucât omul devine doar un consumator de imagini, au inspirat și *tema pierderii în film* sau, mai bine zis, *tema rătăcirii în lumea filmului*. În filmul *Jumanji* (titlul original: *Jumanji*, 1995), urmat, la mai mult de două decenii distanță, de *Jumanji: Aventură în junglă* (titlul original: *Jumanji: Welcome to the Jungle*, 2017), realitatea devine un fel de joc, iar în producția cinematografică *Matrix* (titlul original: *The Matrix*, 1999), spectatorul intră în *cyber*-spațiu.

Personajul principal al filmului *Matrix* este *Neo* (Keanu Reeves), un hacker care acceptă invitația lui *Morpheus* (Laurence Fishburne), un alt hacker, legendar de data aceasta, de a face o *anume* călătorie cu ajutorul unei tehnologii sofisticate. *Neo* descoperă că, de fapt, viața pe care el o ducea înainte de cuplarea la tehnologia avansată era o realitate virtuală, generată de un program de calculator controlat de o inteligență artificială, care, pentru a supraviețui, avea nevoie de un flux de energie constant. Această energie era preluată din creierele ființelor umane, care sunt menținute în niște incubatoare automate și trăiesc o halucinație perpetuă, crezând că duc o viață productivă.

Neo se dovedește a fi, într-adevăr, *Alesul*, după cum era convins *Morpheus*, pentru că el reușește să elibereze specia umană din neagra sclavie a inteligenței artificiale.

Matrix a fost urmat de alte două producții, *Matrix – Reîncărcat* (titlul original: *The Matrix Reloaded*, 2003) și *Matrix – Revoluții* (titlul original: *The Matrix Revolutions*, 2003), dar acestea nu au avut aceeași rezonanță precum prima parte a trilogiei. *The Matrix* a devenit un film

care „trebuie văzut". Interesul publicului și al criticilor în legătură cu filmele *The Matrix* rezidă în faptul că sunt realizate într-o perioadă când existau dezbateri aprinse despre realitate și *cyber*-spațiu.

Există și o inversare a acestei teme, în care apare imixtiunea, până la confundare, dintre lumea reală și imaginarul care o invadează, așa cum se întâmplă în *Transcendence: Viață după moarte* (titlul original: *Transcendence,* 2014). Avându-l pe Johnny Depp în rolul cercetătorului care încearcă să transforme conștiința colectivă în inteligență artificială, filmul explorează modul în care, cu ajutorul tehnologiei, realul poate fi dizolvat în imaginar pornind de la premisa că totul este, în esență, doar informație.

Tot în 2014 a fost lansată și pelicula *Lucy* (titlul original: *Lucy*), o producție cinematografică inclusă în aceeași categorie a filmelor *science fiction*, având-i ca scenarist, regizor și producător pe Luc Besson și ca protagonistă pe Scarlett Johansson. Aceasta interpretează rolul *Lucy*, o femeie care dobândește capacități psihokinetice atunci când, obligată să transporte din Taiwan în Europa săculeți cu droguri nootrope prin înghițirea lor, aceștia se sparg în abdomenul ei după ce este agresată și drogurile sunt absorbite în sânge, ajungând apoi la nivelul creierului. Administrându-și în mod voit și mai mult drog, *Lucy* își schimbă forma și substanța, devenind, în final, un supercomputer de ultimă generație, a cărui inteligență artificială poate începe o călătorie în timpul primilor oameni, în care o descoperă pe prima femeie, acea *Lucy,* considerată de către antropologi a fi la originea omenirii.

Filmul ca recunoaştere a unor realităţi ascunse

Nimeni nu este dispus să recunoască o realitate abominabilă. Recunoaşterea şi mai ales acceptarea unui astfel de fapt implică o pregătire psihologică.

Clasic pentru această temă a pregătirii recunoaşterii unei realităţi greu de acceptat rămâne însă filmul realizat de Joseph L. Mankiewicz, după un roman de Tennessee Williams, intitulat *Deodată, vara trecută* (titlul original: *Suddenly, Last Summer,* 1959).

Acţiunea se petrece în oraşul New Orleans, în anul 1937, când *doamna Violet Venable* (Katharine Hepburn), una dintre cele mai bogate femei din oraş, intenţionează să finanţeze cu un milion de dolari un spital de stat, cu condiţia ca *doctorul John Cukrowicz* (Montgomery Clift) să-i facă nepoatei sale, *Catherine* (Elizabeth Taylor), o lobotomie. *Doamna Venable* este distrusă după moartea fiului ei, *poetul Sebastian Venable*, cu care obişnuia să meargă în vacanţă peste tot în lume, cu excepţia verii trecute când *Sebastian* plecase împreună cu verişoara lui, *Catherine*, în Spania, la Cabeza de Lobo. *Catherine* a făcut o depresie şi se pare că a înnebunit în ziua în care *Sebastian* a murit în circumstanţe misterioase. De atunci, *Catherine* este închisă într-un azil.

La început, *doctorul John Cukrowicz* a acceptat propunerea bogatei văduve, dar a dorit mai întâi să afle adevărul de la *Catherine* deoarece era măcinat de mai multe întrebări: „Ce s-a întâmplat, de fapt, în Spania? Ce făcea în realitate Sebastian? Ce secret ştia Catherine?".

Catherine, amnezică şi aflată sub efectul medicamentaţiei, nu poate oferi detalii verosimile despre ceea ce s-a întâmplat în momentul morţii lui *Sebastian*. Totuşi, *doctorul* continuă să încerce să comunice cu

Catherine. Rezultatul este spectaculos, iar finalul este unul apoteotic. Ultimele minute ale filmului sunt şocante şi antologice. Ceea ce se va descoperi în finalul poveştii este o recunoaştere a unei realităţi ascunse, a faptului că *doamna Violet Venable* era o mamă posesivă şi oarecum obsedată de unicul său fiu, *Sebastian*, crezând că este singura în stare să îl poată înţelege cu adevărat şi să vadă într-însul un mare poet. În realitate, din cauza mamei hiperataşate, *Sebastian* dezvoltase un comportament aberant cu tendinţe homosexuale, sadice şi canibale. O realitate pe care însă mama protectivă nu o dorea şi nu putea sau nu voia să o recunoască. Acest adevăr tulburător, sub forma perversiunii duse înspre extremismul sadismului canibalic, avea să îl descopere tânăra *Catherine* alături de *Sebastian*, în perioada vacanţei petrecute în Spania. Filmul ne arată cât de greu le este oamenilor să-şi recunoască adevărata personalitate, aceştia fiind dispuşi să săvârşească chiar şi o crimă pentru a nu trăda ce se ascunde în spatele unor onorabile aparenţe.

Tema aducerii la lumină a unei realităţi ascunse va fi magistral redată şi în filmul *Inadaptaţii* (titlul original: *The Misfits,* 1961), regizat de John Huston. Această peliculă este de altfel şi ultimul film în care au jucat trei staruri ale Hollywoodului: Clark Gable, Marilyn Monroe şi Montgomery Clift.

Rosalyn Taber (Marilyn Monroe) este marcată de divorţul său recent. La Reno, ea îi cunoaşte întâmplător pe *garajistul Guido* (Eli Wallach) şi pe *Gay* (Clark Gable), un cowboy trecut de prima tinereţe, care îi propun să rămână câteva zile în casa de la ţară a lui *Guido*. Prezenţa frumoasei *Rosalyn* creează între cei doi bărbaţi o serie de tensiuni acutizate de intrarea în scenă a *seducătorului Perce* (Montgomery Clift), o adevărată vedetă de rodeo. Rivalităţile, ca şi imposibilitatea de comunicare a personajelor ating apogeul în cursul unei expediţii montane organizate pentru căutarea şi capturarea cailor sălbatici, ce urmau să fie duşi la un abator. Filmul era, în fapt, o parabolă mai amplă pentru recunoaşterea, nu numai la nivelul personajelor, dar, mai dramatic, chiar şi în rândul actorilor ce le interpretau, a obsoles-

cenței lor, adică a „epuizării lor morale", a faptului că, asemenea mustangilor din preerie, trecuse și vremea lor, căci deveniseră niște anacronici, niște personaje inutile, niște jucării stricate.

Filmările s-au făcut cu mare efort din cauza deteriorării stării de sănătate mentală a lui Marilyn Monroe, dar și a disconfortului lui Clark Gable, care se simțea epuizat atât fizic, cât și psihic. Filmul, o capodoperă absolută a genului *„recunoașterii unei realități ascunse"*, dezbracă cele trei personaje, dar și pe actorii care le interpretează, de întreaga lor neautenticitate, conferindu-le o măreție scenică de veritabile *superstaruri* tocmai prin acceptarea descoperirii întregii lor fragilități umane.

„Nu trebuia să se întâmple așa" sau situații când recunoașterea (cunoașterea) unor realități ascunse nu aduce și împăcarea sufletului, ci dimpotrivă

Alfred Hitchcock (1899 – 1980) este maestrul absolut al dramelor de suspans, în care lucrurile rămân învăluite într-o ceață eternă, în care tensiunea nu dispare, ci se perpetuează într-o stare post-traumatică chiar și după sfârșitul filmului. Așa cum Dostoievski încerca să descrie răul în romanele sale, tot astfel și Hitchcock și-a propus să îl filmeze. Dacă răul nu dispare niciodată din lume, atunci nici producția cinematografică care se ocupă cu imortalizarea lui pe pelicula de celuloid nu poate avea un *happy-end* în sensul clasic al triumfului absolut al binelui, așa cum se întâmplă în basmele pentru copii. Filmele lui Alfred Hitchcock se adresează adulților, prezintă profunde drame psihologice, fiind, în primul rând, filme-metaforă.

Spre exemplu, în filmul *Păsările* (titlul original: *The Birds,* 1963), contează mai puțin fenomenul real al unui posibil atac al acestor creaturi asupra oamenilor, cauzat de îmbolnăvirea păsărilor, fiind mai im-

portant faptul că acestea reprezintă o metaforă prin care regizorul a vrut să redea invazia gândurilor distructive, ce agresează oamenii fragili psihic și pun stăpânire pe sufletele cele mai pure, atunci când acestea sunt atacate în punctele lor vulnerabile.

Tema filmului *Păsările* face trimitere la anticul mit al Meduzei. Capul Meduzei, cu ochii ce împietreau pe oricine îndrăznea să îi privească, reflectă pasiunile ce nu mai pot fi controlate, distrugând astfel personalitatea subiectului. Șerpii ce ies din capul Meduzei simbolizează gândurile ce i-au otrăvit sufletul în urma violului comis asupra ei de către Poseidon, în templul zeiței Atena. Acest viol i-a destructurat personalitatea atât de profund încât, în momentul în care cineva o privea, se realiza asupra privitorului un transfer atât de violent, încât individul rămânea, pur și simplu, paralizat, împietrit, ceea ce înseamnă că, după contactul cu Meduza, sufletul lui era pierdut.

Aceeași idee se regăsește și în reprezentarea barocă a Meduzei, realizată de Peter Paul Rubens (1577 – 1640), ce poate fi ușor interpretată în sensul că reptilele și animalele veninoase, de tipul scorpionului, ce aparțin spectrului teluric, reflectă, de asemenea, pulsiunile inconștiente, adânc refulate, ce ies, la un anumit moment dat, la suprafață, distrugând psihicul subiectului. Hitchcock înlocuiește însă elementul teluric cu cel aerian. Păsările vin „din cer", un cer care și-a pierdut semnificația, ce devine un infern din cauza pierderii credinței și uitării lui Dumnezeu.

Puritate și vulnerabilitate, forță și disperare – acestea sunt contrastele pe care Alfred Hitchcock le aduce pe ecran. Poate cel mai complex film al apreciatului regizor american este *Amețeala* (titlul original: *Vertigo,* 1958), bazat pe romanul *D'Entre les morts*. Încadrată în genul filmelor *thriller* psihologic, pelicula este regizată și produsă de Alfred Hitchcock, avându-i pe James Stewart și Kim Novak în rolurile principale. În momentul lansării filmului *Vertigo*, cu toate că Alfred Hitchcock era o autoritate demult recunoscută în lumea producțiilor de suspans, cronicile nu au fost prea favorabile. Filmul a fost considerat lipsit de o bază

reală, perceput mult prea ficțional, în pofida intrigii polițiste pe care a fost antamat. La toate acestea se mai adaugă și faptul că iubirea dintre *detectivul John „Scottie" Ferguson* (James Stewart) și nevasta prietenului său, *Madeleine Elster* (Kim Novak) nu putea satisface normele morale ale sfârșitului anilor 1950. Cu toate acestea, filmul este considerat de referință prin faptul că a devenit sursă de inspirație pentru marile producții din anii următori. Astfel, percepția asupra sa a fost reevaluată și, în anul 2012, *Vertigo* a fost numit „cel mai bun film al tuturor timpurilor" de către revista *Sight & Sound*, detronând filmul lui Orson Welles, *Cetățeanul Kane* (titlul original: *Citizen Kane*, 1941).

Tema principală a filmului este iubirea ca operațiune fantastică, ca joc al fantasmelor. Eroul principal, *polițistul John Ferguson* (Stewart), supranumit și *Scottie*, din San Francisco, își părăsește slujba după ce teama sa de înălțime și amețeala care o acompaniază îl împiedică să salveze viața unui coleg. Lucrând ocazional ca detectiv particular, el este angajat de vechiul său prieten *Gavin Elster* (Tom Helmore) să o urmărească pe soția acestuia, *Madeleine* (Kim Novak), o blondă rece, îmbrăcată într-un costum sobru, de culoare gri, care părea obsedată de o strămoașă foarte asemănătoare la chip, dar moartă prin înecare în secolul al XIX-lea. Prima jumătate a filmului este, mai degrabă, o poveste cu stafii, în care *Scotie* se simte atras de nevrotica *Madeleine* în timp ce încearcă să o oprească de la sinucidere. Neputând-o salva pe *Madeleine* să nu cadă din turnul unei vechi biserici din cauza fricii lui de înălțime, *Scottie* va trece printr-un profund proces de culpabilizare, ceea ce îl va aduce în pragul nebuniei și va determina internarea sa într-un sanatoriu pentru boli nervoase. După un an de tratament, el revine cu greu la viața normală cu ajutorul prietenei sale, *Midge Wood* (Barbara Bel Geddes), care era, de altfel, și fosta lui logodnică pentru doar trei săptămâni, cu care nu a putut însă finaliza legătura matrimonială. Astfel îl întâlnim pe *Scottie* în cea mai rea dispoziție posibilă – ca polițist ratat prin handicapul psihologic, dar și ca un bărbat absolut incapabil de a mai avea o relație cu vreo femeie. În prima lui relație nu

s-a putut îndrăgosti niciodată de *Midge,* deoarece nu o putea accepta decât ca pe cea mai bună prietenă, ea nereuşind să creeze o fantasmă la nivelul imaginaţiei lui erotice. A doua sa relaţie a rămas doar una la nivelul fantasiei, eşuând din cauza handicapului său psihic şi, în consecinţă, nu a putut evolua vreodată ca una reală. Astfel, *Scottie* trebuie să suporte moartea iubitei cu un profund sentiment al vinovăţiei, viaţa sa devenind o mizerabilă cădere în abis, de fapt în acel abis de care se temea cel mai mult în coşmarurile sale, fără să-i cunoască însă cauza.

Scene din filmul *Vertigo* (1958), regizat de Alfred Hitchcock

Filmul își schimbă radical registrul în partea a doua, când, întâmplător, *Scottie* descoperă pe stradă o fată, pe *Judy Barton* (al cărei rol este jucat tot de Kim Novak), care semăna izbitor de bine cu *Madeleine.* După mai multe întâlniri, *Judy* se îndrăgostește de *Scottie,* dar, fiind de formație polițist, acesta observă că ea poartă la gât un anume colier, ce reprezintă dovada că *Judy* fusese amanta lui *Gavin Elster.* Ca urmare, îi cere lui *Judy* să facă reconstituirea sinuciderii *Madeleinei.* Învingându-și frica de înălțimi, *Scottie* reușește să urce în turla bisericii. Acolo sus, în turla bisericii, *Judy* recunoaște că a jucat rolul unei *Madeleine „posedate",* fiind plătită de *Gavin* să facă asta, neștiind însă că intențiile lui fuseseră criminale. Aflăm că *Gavin* o ucisese, de fapt, mai demult pe soția sa și că doar cadavrul acesteia fusese aruncat din turla bisericii, dar cum *Judy Barton,* tânăra ce acceptase să joace rolul sosiei, fusese îmbrăcată și coafată identic cu *Madeleine,* soția reală a lui *Gavin, Scottie* a crezut că moartea *Madeleinei* fusese una cât se poate de reală.

Aflând adevărul, *Scottie* o îmbrățișează pe *Judy* ca și cum ar ierta-o, dar aceasta pare că se identificase deja prea mult cu *Madeleine,* așa că se aruncă din turla bisericii, poate speriată de o umbră, pentru ca în final, să moară și ea.

În realizarea acestui film, Hitchcock a folosit din plin tehnica visului materializat, urmărind în permanență ambiguitatea dinte lumea materiei și cea a interiorității fantastice. Personajele plutesc într-o ceață difuză, fie solară, ca în plimbările prin oraș, fie întunecată, ca în scena pădurii arborilor giganți de sequoia. În vis, inconștientul are construit deja scenariul înainte de a-l face vizibil conștientului prin transferul în imaginile în mișcare. Astfel, frica de înălțime și vertijul lui *Scottie* erau, de fapt, un fel de o anticipare onirică a ceea ce se va întâmpla în final, când personajul va ajunge să descopere abisul existențial prin pierderea ireversibilă a ființei iubite.

Întregul film poartă pecetea unui tip de onirism accentuat. În acest film, cinematografia a reușit să-și pună pe deplin în evidență originalitatea, ceea ce poate să ofere cu adevărat spectatorului, și anume

pătrunderea în universului său interior, în lumea fantasmelor. Scena sărutului dintre *Scottie* şi *Judy*, după ce aceasta preia înfăţişarea *Madeleinei*, prin contopirea spaţiilor prezente cu cele trecute, în care sărutul provoacă un veritabil joc al fantasmelor erotice, poate rămâne de neegalat în întreaga istorie a cinematografiei.

Povestea reflectă falimentul gândirii materialiste, guvernate de puterea banilor. În scena finală a filmului, în turnul din care fusese aruncată adevărata *Madeleine, Judy*, demascată de *Scottie* şi descoperită astfel în toată splendoarea nudităţii sale sufleteşti, recunoaşte că a făcut totul pentru bani. Aici este, de fapt, şi cheia filmului. La fel ca în romanele dostoievskiene, banii nu pot cumpăra fericirea şi nici acoperi vreodată crimele. Un detaliu nesemnificativ, ce provine din spaţiul interior *(innerspace)*, aduce odată cu el dezastrul. În cazul de faţă, o replică celebră a lui *Judy* dinaintea urcării în turn sub chipul *Madeleinei* oferă cheia pentru înţelegerea întregii drame. Ea spune privindu-l drept în ochi pe *Scottie*: *„Nu trebuia să se întâmple aşa"*. Este momentul în care ea recunoaşte un fapt îngrozitor, şi anume că se îndrăgostise de poliţist. Din acest moment, filmul capătă greutate prin însuşi faptul că spaţiul interior, reprezentat de fantasmele erotice, începe să se amestece cu lumea exterioară, care este un univers reglat de bani, de contracte, de înţelegeri raţionale care trebuie respectate cu stricteţe. Iubirea dintre o infractoare şi un poliţist devotat devine astfel cea mai ilicită relaţie cu putinţă, iar soluţia ei nu mai poate fi decât evoluţia spre o seducătoare zonă thanatică. Eliberat de incertitudini, *Scottie* îşi tratează frica de înălţimi, dar *Judy* pătrunde în acea zonă malefică a ambivalenţelor şi incertitudinilor, ce o conduc spre nebunie şi moarte.

Falsa percepție în imagini contrastante și ambivalente

Cel mai mare maestru al falsei percepții, cu toate implicațiile sale emoționale, a fost Charlie Chaplin (1889 – 1977). Primul film în care a experimentat falsa percepție a fost *Luminile orașului* (titlul original: *City Lights*, 1931). Scena finală a recunoașterii *binefăcătorului sub hainele cerșetorului* de către *fata care și-a recuperat vederea* transmite o emoție filosofică extraordinară tocmai prin contrastul dintre percepția de suprafață și cea de profunzime, dintre perspectiva materiei și cea a sufletului. Inițial oarbă în lumea materiei, odată ce operația reușită îi va oferi vederea sensibilă, *fetei* i se instalează o cecitate interioară pe care tot *micul cerșetor* trebuie să o vindece și de această dată. Scena finală surprinde această revenire a *fetei* la adevărata vedere a lumii, o lume care nu este doar a materiei, ci și a inimii, ce oferă deschidere spre o altă dimensiune existențială. Această falsă percepție te și face, de altfel, la sfârșitul filmului, să te întrebi dacă pelicula urmărită a fost o comedie sau, mai degrabă, o tragedie. Filmele lui Chaplin păstrează, aproape toate, această ambivalență metafizică și falsă percepție a genului lor, deoarece fiecare spectator, în funcție de dispoziția sa, poate vedea, în definitiv, ceea ce vrea el.

Falsa percepție atinge însă cotele maxime în filmul *Dictatorul* (titlul original: *The Great Dictator*, 1940), în care, în scena finală a discursului *pseudo-Dictatorului* în fața mulțimii, constatăm aceeași reacție din partea acesteia chiar dacă discursul este total diferit. Scena reflectă faptul că, odată identificată o anumită percepție asupra unei persoane, această percepție este una foarte greu de modificat. Spre exemplu, odată recunoscut liderul, indiferent de ceea ce va face, acesta rămâne lider. *Bărbierul Charlie* creează astfel o imagine perfectă a fal-

sei percepţii. Ceea ce-l deosebeşte de *Dictatorul dement* este doar discursul său pacifist. Interesant este faptul că mulţimea reacţionează în faţa *bărbierului* la fel ca în faţa *Dictatorului dement;* se manifestă aceleaşi ovaţiuni, aceleaşi gesturi. În această reacţie mimetică se găseşte şi nota oarecum tragică a filmului realizat în anul 1940, în plină ascensiune a nazismului în Europa. O ascensiune ce punea la grea încercare toate valorile liberale ale Europei.

Adevărata comedie se joacă în suflet *(innerspace)*

În perioada interbelică, Fraţii Marx (Marx Brothers), mai cunoscuţi fiind trei dintre ei: Chico (1887 – 1961), Harpo (1888 – 1964) şi Groucho (1890 – 1977), au realizat filme inspirate din psihanaliza freudiană, unde Eul personal nu este o realitate unică, ci una divizată pe trei paliere distincte, existând un *Supra-Eu,* ce redă autoritatea paternă, devenită principiul unei cenzuri etice a comportamentelor, un *Eu,* ce reflectă personalitatea conştientă a subiectului, şi un *Inconştient,* ce găzduieşte pulsiunile narcisiste, erotice şi agresive ale individului. Între aceste trei forţe există o dinamică permanentă, al cărei rol este să asigure supravieţuirea fizică şi psihică a omului.

Cei trei fraţi ai familiei Marx şi-au asumat câte una dintre aceste dimensiuni ale subiectivităţii. Groucho Marx reprezintă *Supra-Eul,* este mereu prudent, vorbeşte mult şi cenzurează acţiunile lui Chico, considerat *Eul conştient,* dar mai ales pe cele ale lui Harpo, cel ce reprezintă *Inconştientul.* Dacă Groucho vorbeşte mult, la polul opus Harpo este mut. Mai mult chiar, Harpo este infantil în comportament, are tendinţe sexuale scăpate de sub control şi adeseori este agresiv, la fel ca pulsiunile inconştiente. Succesul filmelor realizate de cei trei fraţi a fost unul enorm tocmai pentru că surprindeau într-o manieră vizibilă luptele şi

conflictele din universul interior al ființei umane, dintre *Supra-Eu,* care cenzurează comportamente, și *Inconștient,* care caută să se elibereze de sub presiunea pulsiunilor vitale, refulate de *Eu.*

Cinematografia și materializarea dorințelor

Apropo de Nisa (titlul original: *À propos de Nice,* 1930), un scurtmetraj mut regizat de Jean Vigo, sau *Câinele andaluz* (titlul original: *Un Chien Andalou,* 1929), de Luis Buñuel, sunt două filme ce reprezintă pionieratul suprarealismului în cinematografie.

În *Apropo de Nisa,* există o scenă în care imaginarul pătrunde violent în lumea sensibilă atunci când, de-a lungul a șase cadre, regizorul dezbracă, la propriu, până la nud, o tânără femeie îmbrăcată într-o haină de blană, ce stătea întinsă pe un fotoliu în bătaia soarelui sub privirile insistente ale unor bărbați trecuți de prima tinerețe. Filmul surprinde, de fapt, nu realitatea obiectivă, ci pe aceea subiectivă din mintea bărbaților, ce privesc fascinați spre femeie.

Regizorul dorește să sugereze faptul că realitatea este diferită în funcție de privitorul acesteia, că lumea este așa cum o percepem nu numai la nivelul simțurilor externe, a senzațiilor, ci și cum se prezintă aceasta la nivelul imaginației, a fantasiei, locul unde se nasc în fapt dorințele. Vedem în celălalt ceea ce așteptările noastre recheamă să se observe ca fiind reprezentativ. Între bătrânul gros îmbrăcat din prima imagine și până la marinarul încălzit de razele soarelui din ultima imagine se derulează o întreagă gamă de emoții, care se proiectează asupra imaginii femeii ce acaparează aparatul fantastic al celor șase bărbați.

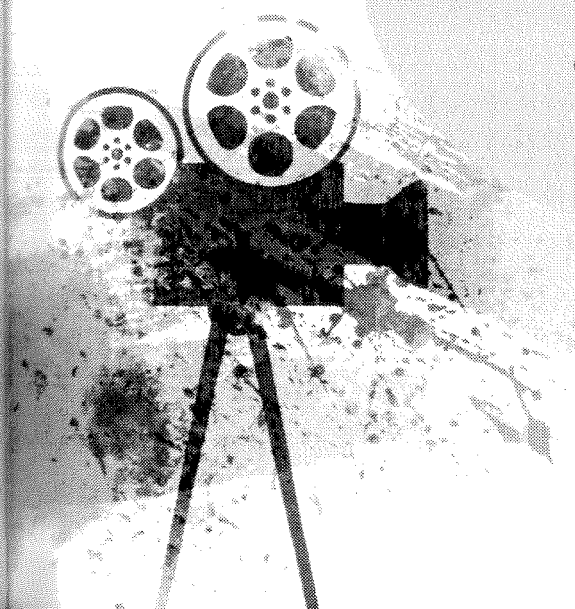
Lucrurile devin și mai spectaculoase în filmul *Câinele andaluz,* atunci când Buñuel, inspirat de tablourile lui Dalí, amestecă realul și imaginarul

într-o manieră greu de separat şi de înţeles fără un cod pe care îl poate oferi psihanaliza. Sexualitatea şi agresivitatea ilicită construiesc o lume picturală morbidă şi violentă, iraţională, aşa cum se găseşte aceasta ascunsă în pulsiunile ilicite, refulate la nivelul inconştientului.

Scene din filmul *À propos de Nice* (1930), regizat de Jean Vigo: diferite ipostaze ale femeii în viziunea bărbaților din preajmă. Imaginile se referă la lumea interioară, la reveriile pe care le aveau bărbații ce se odihneau sub soarele plăcut de la Nisa.

Arta cinematografică poate pune în mişcare fantasme ilicite, izvorâte din narcisism, nevoia de putere şi control, sexualitate aberantă şi prohibită, agresivitate distructivă şi criminală etc. Toate aceste dorinţe pot fi înţelese în manifestarea lor şi, mai ales, în efectele pe care le au asupra noastră odată ce au fost dezvăluite. Această materializare la nivel fantastic a dorinţelor lasă loc unei reflecţii filosofice cu privire la natura autentic umană sau, mai precis, chiar a fiecărui individ, abordat în mod particular, ca o fiinţă unică şi ireductibilă la un simplu clişeu sau şablon uniformizant al personalităţii acesteia.

ŞTIINŢA EFECTELOR SPECIALE *în cinematografie*



În societatea actuală, poate mai mult ca oricând, tinerii „suferă" de plictiseală. Deși a fost descrisă în urmă cu aproape două secole de Schopenhauer ca fiind „dorul fără niciun obiect anume" sau ca „o suferință bestială și nedefinibilă" de către Dostoievski, plictiseala nu poate fi definită cu mare exactitate, dar reprezintă o temă filosofică majoră a omenirii. Andreas Elpidorou afirma în 2014 că, în starea de plictiseală, lumea i se dezvăluie unei persoane într-un mod particular, părând nu numai neinteresantă, ci și străină. Plictiseala contribuie la pierderea valorii și a semnificației vieții, individul considerând că lumea în care trăiește nu mai este în concordanță cu proiectele și dorințele personale. Acest individ plictisit nu mai simte nevoia să se angajeze în nimic. Plictiseala conduce însă la oboseală, iar din această cauză individul nu se mai poate concentra asupra situației cu care se confruntă[78].

Plictiseala poate fi considerată parte a condiției umane, dat fiind faptul că, mai ales în ultimele decenii, a devenit cu adevărat o provocare pentru specia umană care cedează tot mai multe activități mașinilor și inteligenței artificiale.

O prezentare plastică a plictiselii găsim în *Tratatul de descompunere*, cartea filosofului român Emil Cioran, conform căreia: „Plictisul e nepăsător la toate și permeabil la orice"[79], „Firile excepționale în care s-a strecurat Plictisul" (...) au „oroare de orice loc și [sunt] bântuite de un veșnic altundeva"[80], „Plictisul este sfârșit firesc al fericirii"[81].

---

[78] Andreas Elpidorou, *The Bright Side of Boredom*, Front. Psychol., 2014 https://doi. org/10.3389/fpsyg.2014.01245

[79] Emil Cioran, *Tratat de descompunere*, Editura Humanitas, București, 1992, p. 15

[80] *Ibidem*, p. 158

[81] *Ibidem*, p. 218

Într-adevăr, în ultimele două decenii, un spectator din sala de cinema așteaptă ca ceva special să se întâmple, ceva ce nu a mai văzut până acum sau, pur și simplu, ceva ce îl poate impresiona.

Efectele speciale sunt importante pentru economia filmului, deoarece acestea arată publicului cum imposibilul poate fi făcut posibil. Realizarea efectelor speciale a fost posibilă datorită revoluției digitale, necesitând însă câteva elemente: camere de filmat scumpe, condiții de studio controlate, experți, computere și pachete de software sofisticate.[82]

Pentru a îndepărta oarecum această stare mentală a individului modern, care nu mai este interesat de ceea ce se află în jurul său, care nu mai simte niciun fel de stimulare, ceea ce conduce la o serie de consecințe comportamentale, medicale și sociale diverse, arta cinematografică a încercat, prin sofisticarea a numeroase efecte vizuale mai întâi, apoi sonore și chiar tactile, dacă ne gândim la cinema 3D, apoi 4D, urmat de 7D, pentru ca, în final, să se introducă și 9D, toate menite ca, prin tehnologia stimulării tuturor simțurilor (vizual, auditiv, olfactiv, tactil și cel al mișcării), folosite într-o integrare perfectă, să impresioneze publicul plictisit. Spectatorii sunt captați printr-o experiență multisenzorială complexă: imagini tridimensionale suprarealiste cu efecte speciale, atingeri ale trupului cu adieri fine de aer sau chiar cu stropi de apă, vibrații fine ale scaunelor, mirosuri de praf de pușcă, sunete care vin din toate cele trei dimensiuni etc. Publicul trăiește intens acțiunea filmului, simte că face parte din film și poate să uite de plictiseală.

[82] Tom Holden, *Get Started in Film Making*, Hodder Education, London, 2010, p. 234

Le voyage dans la lune (1902)
– apariții și dispariții magice –

Asemenea efecte speciale se folosesc încă de la începuturile cinematografiei, cum ar fi, spre exemplu, în scurta peliculă intitulată *Călătoria pe Lună* (titlul original: *Le voyage dans la lune),* din anul 1902, un film francez de aventură, ce poate fi considerat primul *science fiction*[83]. Filmul avea o durată de doar 14 minute și era regizat de Georges Méliès, fost actor de teatru și iluzionist. Inspirat din romanul lui Jules Verne, *De la Terre à la Lune (De la Pământ la Lună)*, pelicula prezintă povestea unui grup de astronomi conduși de *Profesorul Barbenfouillis,* care organizează o expediție de explorare a Lunii. Oamenii de știință călătoresc spre Lună într-o capsulă propagată cu ajutorul unui tun. Odată aselenizați, astronomii cercetează suprafața Lunii, dar sunt luați prizonieri de către locuitorii acelor teritorii, numiți seleniți. Exploratorii scapă însă din captivitate și se întorc mai apoi pe Pământ, aducând cu ei un selenit.

În această producție cinematografică, regizorul, specialist în crearea de iluzii, a realizat efectele speciale care, la vremea lor, au fost considerate spectaculoase și i-au adus numele de „părintele efectelor speciale cinematice". Pentru a sugera relieful vast al Lunii, Méliès a folosit atât mijloacele oferite de teatru, cum ar fi efectele pirotehnice atunci când a dorit să dispară seleniții în urma unei explozii ce lasă în urmă fum, sau a inventat noi modalități, precum modelele mult mai mici, dar foarte exacte, pentru a prezenta forme mult mai mari. Deoarece camerele de filmat erau enorme în acea perioadă de început a cinematografiei, Méliès a inventat o instalație specială pentru a mișca actorii

[83] Steven Jay Schneider (coordonator), *op. cit.*, p. 20

în funcție de cameră. A folosit, de asemenea, și mijloacele agreate în iluzionism. Pentru a face actorii să apară și să dispară din film în mod miraculos, regizorul a oprit camera de filmare în mijlocul acțiunii, a îndepărtat obiectul sau actorul și apoi a reluat filmarea.[84]

Filmul *Călătorie pe Lună* a avut un succes deosebit imediat după lansare, deși nu a fost atât de profitabil din punct de vedere economic, fiind cel mai piratat film al epocii sale.

Gemini Man (2019) – o nouă revoluție în tehnica imaginii cinematografice –

În ultima vreme s-a impus o nouă modă la Hollywood. Tot mai mulți actori care și-au dobândit celebritatea în urmă cu vreo treizeci - patruzeci de ani își refac acum imaginea cu ajutorul computerului pentru a arăta ca în anii lor de glorie. Mai interesant este faptul că ei interpretează în aceste noi producții roluri duble. Actorul principal joacă atât rolul unui personaj de aceeași vârstă cu el, cât și pe acela al versiunii sale mult mai tinere. Acest tip de juvenilizare a fost lansat de Arnold Schwarzenegger în ultimele sale filme din seria *Terminator* (titlul original: *The Terminator*, lansat inițial în 1984 și urmat de alte șase filme care îi continuă acțiunea) și, mai recent, a fost adus la apogeu de Will Smith, în pelicula *Gemini: Conspirația* (titlul original: *Gemini Man*), lansat în 2019. Cinematografia a intrat astfel, cu siguranță, într-o nouă eră în care calculatorul poate reproduce perfect fața și vocea unui actor. Inteligența artificială a mai „spart" o barieră în posibilitatea reproducerii cât mai fidele a calităților umane. Filmul *Gemini Man* a așteptat două-

[84] Heather D. Freeman, *The Moving Image Workshop: Introducing animation, motion graphics and visual effects in 45 practical projects*, Bloomsbury, London/New York, 2016, p. 172

zeci de ani până a intrat în producție, această întârziere fiind cauzată de imposibilitatea realizării efectelor speciale care să-l poată face compatibil cu scenariul. Acțiunea implică un personaj ce se confruntă cu propria sa clonă, însă de vârstă diferită. În prezentarea filmului, Will Smith considera că în următorii zece ani, vor fi multe procese determinate tocmai de aceste imagini false, create cu ajutorul tehnologiilor moderne, ce vor copleși instanțele de judecată.

În film apare ideea confruntării dintre un personaj tânăr, interpretat de Will Smith prezent sub înfățișarea pe care o avea la vârsta de 23 de ani, recreat prin folosirea tehnicilor de retușare computerizată, și un agent guvernamental ce dorește să se retragă din activitatea ce devenise prea stresantă pentru el, rol în care îl regăsim tot pe Will Smith, dar cu aspectul lui fizic din anul 2019, respectiv al unui om de 51 de ani.

Filmul aduce în prim-plan moralitatea clonării ființelor umane și, legat de acest subiect, tot acel cortegiu de „îmbunătățiri" ale performanțelor unor indivizi care pot fi folosiți în anumite scopuri ce necesită abilități fizice și psihice deosebite.

Subiectul filmului este legat de povestea lui *Henry Brogan* (Will Smith), un asasin de elită aflat în subordinea Guvernului SUA. În momentul în care acesta constată că și-a pierdut, din cauza vârstei, capacitatea de control, este hotărât să se retragă din activitate pentru a nu comite greșeli ale căror consecințe să-i apese și mai mult conștiința deja încărcată de povara celor peste șaptezeci de asasinate la comandă. Odată ce-și anunță decizia de a se retrage, devine brusc vizat și urmărit de un tânăr misterios care, aparent, îi poate prezice fiecare mișcare. Astfel, retragerea sa nu va fi la fel de facilă precum și-a imaginat-o. *Henry* începe să înțeleagă că pe urmele lui se află un rival formidabil, o clonă a sa mult mai tânără, cu abilități fizice impresionante. Confruntarea este terifiantă, de o duritate extremă. Filmul aduce în prim-plan problema moralității clonării și a intervenției genetice asupra ființei umane pentru a i se îmbunătăți performanțele, transformându-l astfel într-un monstru fără frică, emoții sau posibilitatea de a percepe durerea fizică.

Henry descoperă și un alt lucru înspăimântător, și anume că șeful său, *Clay Varris* (Clive Owen), a creat, cu ajutorul unor laboratoare genetice, clone ale celor mai performanți agenți guvernamentali, dar „îmbunătățite", pentru a-și îndeplini cu orice preț misiunile de luptă. Întâlnirea agentului cu „monstruozitatea", sub forma unei replici întinerite a propriei persoane, devine terifiantă, construind partea de acțiune propriu-zisă a filmului. Confruntarea dintre agent și propria-i clonă prinde uneori accentele unei lupte cu diavolul, dar un diavol care îți este identic până și în cele mai intime detalii. Această descoperire a maleficului în propria-ți identitate creează o dublă negație, care, în finalul filmului, se va dovedi, totuși, o afirmație salvatoare pentru agentul *Henry Brogan* (Will Smith).

Cea mai importantă misiune a unei astfel de clone era să-și distrugă predecesorul. Misiunea de a-l ucide pe *originalul Henry* devine însă un lucru greu de realizat. Curând, *versiunea mai tânără a lui Henry* se afundă într-o criză existențială, ajungând să chestioneze totul, de la scopul din spatele misiunii sale până la natura și identitatea sa. Astfel, în sufletul tânărului, ce devine ambivalent, se va da o luptă între a rămâne alături de tatăl adoptiv, *Clay Varris*, care l-a învățat tot ceea ce știa, sau a se alătura acestui *alter ego*, mai bătrân, un fel de tată bun și iubitor, care îi înțelege însă cel mai bine personalitatea. Este o luptă între prioritatea *genelor* sau cea a *memelor*, a ceea ce moștenim pe cale ereditară sau a ceea ce învățăm în diverse contexte sociale. Această confruntare interioară din sufletul *tinerei clone* în căutarea propriei identități constituie partea dramatică a filmului, care are, de altfel, și o mare încărcătură filosofică. În acest zbucium interior se poate identifica o combinație între complexul lui Œdip din perspectivă freudiană și arhetipul umbrei al lui Carl Gustav Jung. *Clona* începe să dezvolte un complex œdipian în raport cu *Clay Varris*, creatorul său, și o împăcare cu *umbra* sa, care este reprezentată de agentul guvernamental, onorabil în esența sa, *Henry Brogan*.

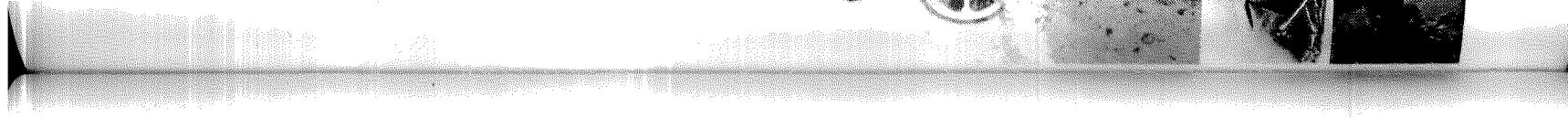
Gemini Man este un film ce se înscrie în lunga tradiție a peliculelor ce descriu raportul dintre tată și fiu, de la celebra ecranizare a romanului dostoievskian *Frații Karamazov* (titlul original: *The Brothers Karamazov,* 1958), în care joacă într-o manieră de neuitat Yul Brynner, la magnifica scenă din finalul filmului *Solaris* (titlul original: *Solyaris,* 1972) al lui Andrei Tarkovski și până la confruntarea din filmul *Războiul Stelelor* (titlul original: *Star Wars*) dintre *Darth Vader*, un cavaler Jedi, care trece de partea Răului, ajungând să-și forțeze propriul fiu, pe tânărul *Luke Skywalker*, să urmeze, împotriva voinței acestuia, aceeași cale a nemuririi.

Dacă *Dmitri* din *Frații Karamazov* se luptă cu un super-potent tată, personajul principal din *Solaris* se împacă, în finalul filmului, cu fantasma tatălui, prezentă în acele amintiri reprimate la nivelul inconștientului, dar care îi provoacă, de fapt, stările nevrotice.

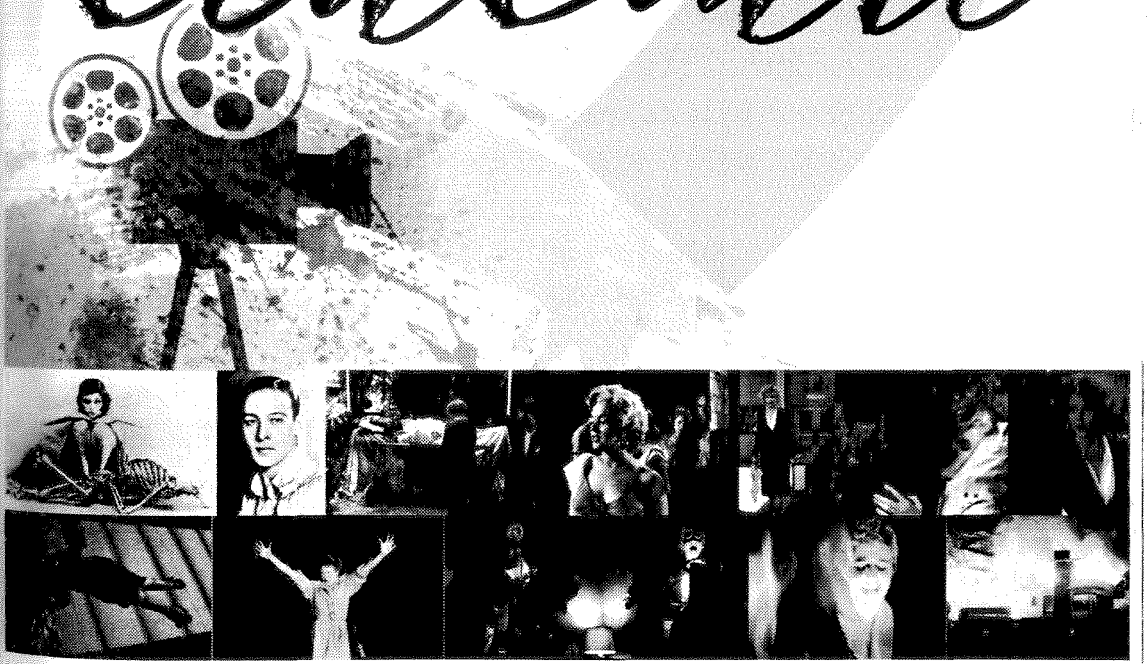
Star Wars aduce în prim-plan o confruntare de alt tip. De data aceasta, conflictul nu mai este unul interior, ci unul în care apare un tată real, fizic, un mutant tehnologic, un fel de android nemuritor. Această nemurire a tatălui îl îngrozește cel mai mult pe *Luke Skywalker* care, în lupta cu acest tată, își pierde un braț pe care va trebui să-l înlocuiască cu o proteză. El realizează că, prin tehnologie, va deveni oarecum asemănător acestui tată nemuritor.

În *Gemini Man,* clona va trebui să-și descopere adevăratul tată, alegând între *Clay Varris* și *agentul Henry Brogan*, a cărui replică fidelă este. Această alegere nu va fi însă ușoară, filmul păstrând tensiunea în legătură cu decizia fiului-clonă până în scena finală.

Cu ocazia acestui rol, ce a implicat foarte mult efort de imaginație din partea lui Will Smith, care a realizat cele mai multe scene de acțiune în studio, în fața peretelui verde, cu o întreagă serie de aparate montate pe el, a căror menire era să-i surprindă expresiile faciale și mișcările corpului, s-a putut vedea încă o dată marele lui talent actoricesc. Este un film care merită văzut și, mai ales, de reflectat asupra provocărilor ideatice pe care le aduce.



STARUL *de* *cinema*



The Star System
– un ingredient al succesului –

În ceea ce privește industria cinematografică, marile sale teme sunt legate, în primul rând, de *star system* sau de universul starurilor care constituie adevărata inimă a acestei industrii.

Star system este un sistem de „fabricare" a vedetelor, este practica cinematografică creată de studiourile de la Hollywood, prin care un număr select de actrițe și actori a fost remodelat pentru a obține succes de *box office*, îndeosebi în perioada anilor 1920 – 1960. Acest sistem a promovat anumiți actori, prezentându-i ca persoane ideale, iar actorii respectivi au fost obligați contractual să protejeze această imagine.

Fără un *Star*, filmul este doar un documentar. *Starul* este o persoană cu o imagine iconică, ușor recognoscibilă. Primul *star* de cinema a fost Mary Pickford, care a devenit actrița favorită a regizorului D. W. Griffith la începutul anilor 1900. La mijlocul anilor 1910, actrița reușea să cucerească orice spectator prin inocența sa proiectată pe marele ecran.

Ulterior s-au lansat și alți actori de neuitat, precum: Rudolph Valentino, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Humphrey Bogart, Gary Cooper, Cary Grant, Clark Gable, Orson Welles, alături de celebrele apariții feminine, precum Lillian Gish, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Ingrid Bergman, Bette Davis, Vivien Leigh, Katharine Hepburn și super-iconica Marilyn Monroe.

Aceste vedete au făcut ca ideea de *star de cinema* să devină o realitate. Testându-și forța pe marele ecran, starurile s-au impus prin ele însele, prin ceea ce aduceau ca tușă personală și nu neapărat prin rolul pe care îl interpretau.

Starul de cinema își devansează rolul, ba chiar devine mai important decât personajul pe care îl interpretează. De altfel, de multe ori, rolurile se construiesc pentru un *star* și nu invers. *Starului* îi este permis să improvizeze. Adesea scenariul nu mai este fix pentru *un star*, deoarece el devine un fel de zeu al marelui ecran, un idol.

Apar atunci întrebări firești: *Cum „se fabrică" un star? Cum capătă un actor dreptul de a deveni monarhul absolut al ecranului?*

Louis B. Mayer (1884 – 1957), producător de film și co-fondator al studiourilor Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), a fost unul dintre cei mai importanți creatori a ceea ce se numește „sistemul stelelor". La un moment dat, acesta a explicat procesul prin care a trecut pentru crearea unui *star de cinema:* „Un star este făcut, creat cu grijă și cu sânge rece, este construit din nimic, din nimeni. Tot ce am căutat vreodată a fost o față. Dacă cineva arăta bine pentru mine, l-aș fi testat. Dacă o persoană arăta bine în film, dacă era fotogenic, noi puteam face restul. (...) Am angajat genii ale machiajului, ale coafurii, chirurgi pentru a îndepărta o umflătură pe ici și colo, designeri de haine, experți în iluminat, antrenori pentru tot – dans, mers, vorbit, așezare și scuipat"[85].

La început, cinematografia a apelat la vedetele consacrate din lumea teatrului. Platoul de filmare nu era nici el prea deosebit de scena de teatru. Marii actori de teatru, așa cum au fost May Irwin (1862 – 1938) sau John C. Rice (1857 – 1915), specializat, la rândul său, în piesele shakespeariene, au jucat în filmele mute de la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Cei doi actori au interpretat rolurile principale în extrem de scurta producție intitulată *Sărutul* (titlul original: *The Kiss*) și produsă în 1896, care a fost unul dintre primele filme comerciale din SUA.

Dar epoca vedetelor de teatru, care joacă în decoruri de teatru, a fost una efemeră. Primele care au forțat aceste cadre au fost personajele transferate din cărțile de benzi desenate pe marile ecrane. Astfel,

[85] Scott Eyman, *Lion of Hollywood: The Life and Legend of Louis B. Mayer*, Simon & Schuster, New York/London/Toronto/Sydney, 2005, p. 266

eroi precum superpolițistul *Nick Carter,* personajul principal al filmului *Nick Carter – Master Detective* (titlul original: *Nick Carter – Master Detective,* 1939) sau fictivul „maestru" criminal Fantômas, personajul principal al unei miniserii de filme mute realizate în perioada anilor 1911 – 1914, în Franța, urmate de un *remake* produs tot în Franța în anul 1946, *Fantômas* (titlul original: *Fantômas*) nu mai aveau nimic de-a face cu teatrul, căci depășeau ca amplitudine și posibilități de expresie și mișcare scena de teatru, cucerind lumea la propriu în toate colțurile sale.

Aceste super-producții realizate în serii pregătesc drumul spre un personaj legendar, cu o carieră de această dată extrem de lungă, pe nume *„Bond, James Bond"*, cel care a făcut cu putință realizarea seriei de 24 de filme până în prezent. În acest caz, cu toate că uneori la limită, publicul este mai mult îndrăgostit de personaj decât de actor. Nu putem vorbi încă despre apariția unui *Star*, dar suntem deja aproape, deoarece *Agentul 007,* Eroul în cauză, reușește să acapareze imaginarul colectiv, care dobândește o anumită dependență de acesta.

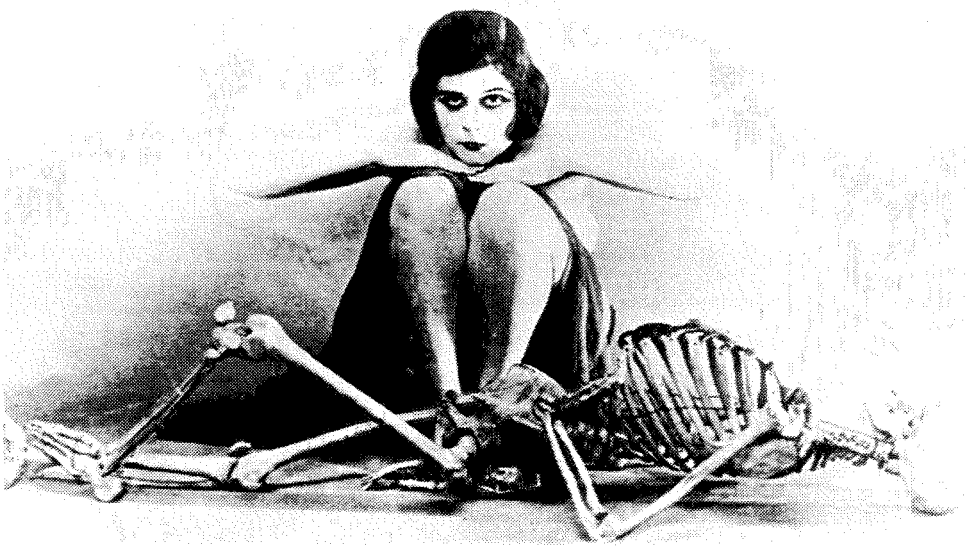
Acest lucru pregătește etapa următoare, când personajul și actorul încep să se identifice, iar numele actorului este reținut și solicitat de către public.

Dar, înaintea apariției efective a *Starului,* s-a conturat tot mai mult „personajul" charismatic al Eroului, care iese triumfător din toate provocările. Starul încă se coace, își pregătește intrarea în spatele Eroului.

Deja începutul secolului XX aduce în prim-plan și eroina feminină. Femeia umple ecranul, iar chipul și corpul său fascinează. În anii 1910, pentru idolii hollywoodieni s-a inventat termenul de *vampă*, ca diminutiv al cuvântului *vampir*. Actrița Theda Bara (1885 – 1955) a fost prima vampă care a impus acest termen prin pozițiile sale lascive filmate în decoruri orientale, pline de erotism. Senzuala Theda Bara a interpretat întotdeauna rolul femeii fatale care atrăgea ca un magnet privirile tuturor spectatorilor de sex masculin. Ea este actrița care a introdus pentru prima dată pe ecran sărutul pe gură. Mai mult, Theda

Bara, în rolul *Cleopatrei,* din filmul omonim (titlul original: *Cleopatra,* 1917) mai adaugă un ingredient al puterii feminine, și anume provocarea spectatorului prin afișarea, în planuri medii, a nudității în mișcare.

La rândul lor, proto-starurile masculine își etalează virilitatea prin corpuri atletice, acrobații și scene de luptă. Astfel că, odată ce vremurile „s-au copt", undeva între anii 1920 și 1930, apar *starurile* propriu-zise în spatele unor personaje cu impact maxim asupra publicului, cum ar fi *tânăra inocentă* sau, la polul opus, *vampa,* iar pentru repertoriul masculin se impun *cuceritorul* și *aventurierul.*



Theda Bara, prima vampă

(Fotografie realizată de Marius Dumitrescu la Expoziția *Vampires, de Dracula à Buffy,* La Cinémathèque française, Paris, pe data de 20 decembrie 2019)

Între *tânăra inocentă* și *vampă* se naște un nou personaj, cel al *femeii divine,* mai misterioasă decât *femeia fatală* prin inaccesibilitatea ei. În spatele unui asemenea personaj se va impune un *star* de talia Gretei Garbo (1905 – 1990), pierdută mereu în visări și inaccesibilă. În roluri precum *Regina Cristina,* din filmul omonim (titlul original: *Queen Christina,* 1933) transcende *femeia fatală* prin puritatea ei, prin

transferul de inocență și suferință, ce transmite o stare metafizică care exercită un efect de *catharsis* asupra spectatorilor. În anii ce au urmat, *starurile* feminine au impus iubirea pe marele ecran și astfel Eros a devenit atotstăpânitor peste arta cinematografică.

Dacă violența și amorul constituie constante ale spectacolului cinematografic odată cu anii 1930, ce încep să reflecte ceea ce se poate numi *cultură de masă* prin dezvoltarea industriei de reproducere a imaginilor în mișcare, tot în aceeași perioadă apare și *happy-end*-ul ca element aproape obligatoriu al filmului. Eroii fantomatici ai marelui ecran, în loc să părăsească scena în suferință sau chiar „morți", ca în teatrul shakespearean, reușesc să îndeplinească cele mai dificile sarcini, triumfă asupra adversarilor și, la sfârșitul filmului, ne oferă și un sărut plin de amor.[86]

După Marea Criză din anii 1930, *happy-end*-ul datorat triumfului iubirii dintre personajele principale devine un fel de regulă generală a tuturor producțiilor hollywoodiene. Spectatorii au nevoie de dragoste, de cât mai multă dragoste pe ecran. Se creează astfel fenomene puternice de *proiecție-identificare*, a căror finalitate este faptul că imaginarul irumpe în viața reală, găsindu-și tot mai multe cadre de manifestare în existența obiectivă.

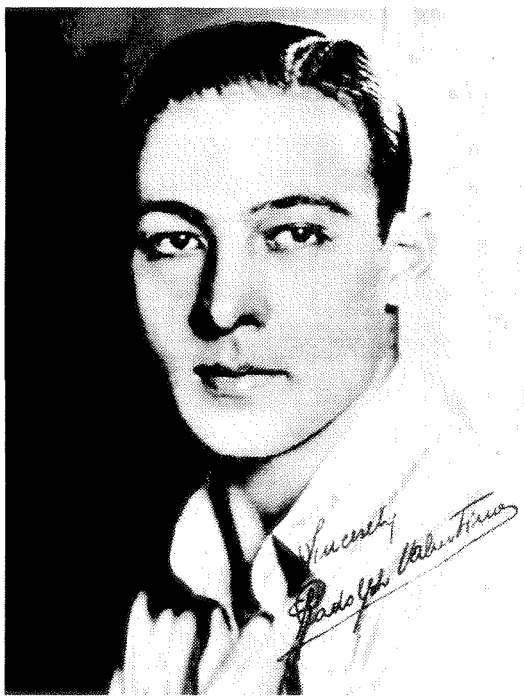
Chiar și neorealismul italian, care împingea realismul la maximum, prin aceasta dorindu-și atenuarea rolului *Starului* din cinematografia americană, păstrează totuși *happy-end*-ul, ceea ce denotă că *Starul* nu poate fi distrus, deoarece filmele au nevoie de imaginea eroului principal care învinge în final. În neorealismul italian, *Starul* devine mai aproape de formele lui profane de expresie, fără a-și pierde însă în totalitate calitățile sale mitice originare.

Starurile se aflau în spatele eroilor de pe marile ecrane, asigurându-le calea spre sufletul spectatorilor. *Un star* trebuia să fie capabil să folosească câteva ingrediente obligatorii pentru a se asigura succesul

[86] Edgar Morin, *op. cit.*, p. 146

unei producţii, cum ar fi să fie simpatetici cu amorul şi agresiunea (ameninţări, pericolul crimei, aventură etc.) şi mai ales să asigure *happy-end*-ul.

Louis B. Mayer afirma că în studiourile MGM, atunci când se dorea apariţia unui bărbat care să fie adorat de femeile din public, metoda consta în introducerea în acel film a unui grup de femei care să îl iubească. Publicul se identifică cu femeile din film şi sfârşeşte prin a-l iubi pe actorul respectiv. Recomandarea lui Mayer era: „Pentru a obţine un star masculin, secretul este să ai bărbaţi cu aspect fizic bun. Dacă vă veţi adresa tuturor femeilor care vor să facă dragoste cu un actor, atunci veţi avea un nou star"[87].



Rudolph Valentino (1895 – 1926)
(Fotografie realizată în 1923 de fotograful James Abbe)

În anii 1920 – 1930 se impun pe ecran marile arhetipuri masculine, justiţiari, aventurieri, neînfricaţi etc. Eroii aventurilor deveneau, implicit, şi eroii iubirii. Între aceste două lumi, cea a fantasmelor aventurii şi

[87] Scott Eyman, *op. cit.*, p. 266

aceea a fantasmelor iubirii, apare o stea celebră – actorul italian Rudolph Valentino (1895 – 1926), care operează o sinteză perfectă a lor. Şeic arab, senior roman, zeu care moare şi regenerează precum Osiris, Atys sau Dionisos, Valentino a devenit un idol – *idolul amorului.* El întruchipa exemplul clasic de *star* ce reunea în chip absolut toate calităţile cerute de Mayer. Moartea lui timpurie marchează apogeul *Epocii Starurilor.* Admiratoarele lui au fost atât de îndurerate, încât două dintre acestea s-au sinucis, neputând rezista despărţirii de idolul lor de pe ecran. Funeraliile actorului s-au desfăşurat în isteria generală, iar mormântul său s-a transformat în loc de pelerinaj.

Funeraliile lui Valentino din 1926:
femeia îngenuncheată este Eva Miller, o admiratoare a actorului.

În anii 1920 – 1930, în apogeul lor pe ecrane, *starurile* trăiau departe de oamenii obişnuiţi, într-o strălucire inaccesibilă, asemenea stelelor de pe cer. Vedetele de la Hollywood îşi construiau o viaţă mitico-reală ca *stele de cinema,* ca zei ai lumii profane. Sublimi, excentrici,

ei își construiau castele, rezidențe în formă de teatre antice, cu mari piscine de marmură, menajerii pentru cai și căi ferate cu gări private.

Greta Garbo (1905 – 1990) surprinde însă un alt aspect al *Starului* – efemeritatea sa. Garbo, considerată *starul divin*[88], *stella assoluta,* steaua deasupra tuturor stelelor[89], s-a retras, în plină glorie, în solitudine, dar a făcut tot posibilul să nu-i fie afectată imaginea de *Star.* Născută la Stockholm, în Suedia, Garbo a devenit cetățean american în anii 1950. Ea și-a cumpărat un apartament în New York și se plimba adesea pe străzile metropolei, afișând un aer misterios sub perechea de ochelari de soare de mari dimensiuni. Actrița a trecut de la faimă la spațiul privat, dar a rămas pentru totdeauna *Starul Greta Garbo* – o persoană magică, o adevărată zeiță, îndepărtată și austeră față de adoratori.[90]

Poate mai mult decât orice condiție asumată de ființa umană, aceea de *Star* recheamă la o reflecție metafizică asupra raportului dintre imagine și realitatea din spatele acesteia sau asupra a ceea ce spune o poveste și faptul brut, concret, care a inspirat-o. *Starul* pătrunde în ambele lumi, atât în cea ficțională, creată de pelicula cinematografică, cât și în cea reală, din spatele camerei de filmat. Prin plasarea simultană în aceste două nivele, *Starul* experimentează un soi ciudat de ambivalență existențială, care, nu de puține ori, poate conduce spre nevroze și inadaptări ulterioare la viața cotidiană.

---

[88] David Bret, *Greta Garbo: A Divine Star,* eBook, The Robson Press, 2013
[89] Robert Payne, *The Great Garbo,* Cooper Square Press, New York, 2002, p. 15
[90] David Thomson, *The New Biographical Dictionary of Film: Sixth Edition,* Alfred A. Knopf, New York, 2014, pp. 390 – 392

Anii 1930
– epoca de legendă a cinematografiei –

După anii 1920, universul *cinema* se va transforma, metamorfozând și ideea de *Star*. Producțiile cinematografice devin mult mai complexe și mai realiste. Clasicele tipuri de filme: *fantastic, romantic, aventură, polițist, comedie* etc., au ajuns deja la o oarecare maturitate, începând să facă transfuzii reciproce și integrând diverse teme în scenarii tot mai complexe.

Iubirea devine o temă prezentă în toate genurile de film. Scopul principal este cel al lărgirii publicului cinefil. Cinematografele devin din ce în ce mai mari, iar efectele sonore și vizuale dobândesc un grad tot mai mare de tehnicitate. În plus, în anii 1930 se urmărea, cu minuțiozitate, maximizarea profitului.

Aceste fenomene au început să fie vizibile mai întâi după Marea Criză din 1929, când publicul a scăzut drastic, iar cinematograful a trebuit să fie înzestrat cu inovații tehnice, respectiv să introducă difuzorul care a adus sonorul în sălile de proiecție. S-a impus astfel un nou gen de filme, ce dublau elementele vizuale cu cele auditive, mai ales că oamenii aveau nevoie de explicații pentru ceea ce li se întâmpla în viața cotidiană. Publicul nu se mai mulțumea doar cu imagini, deoarece viața ajunsese să depășească filmele în dramatism.

Asociind cuvântul *imaginii-mișcare,* filmul capătă realism, iar după Marea Depresie, *happy-end*-ul devine o regulă, dacă nu chiar o dogmă cinematografică a Hollywoodului. Spectacolul plebeian de la origine, dominat de teme cu un caracter melodramatic și care se refereau la conflictele între generații, dintre stăpân și supuși, sau având în prim-plan drama orfelinilor ce își ascund secretul nașterii, la care mai putem

adăuga tema inocentei persecutate sau moartea şi sacrificiul eroului – sunt înlocuite treptat, odată cu apariţia realismului sonor.

În noul context, se impune filmul cu tentă psihologică, care sondează cele mai profunde straturi ale inconştientului. De asemenea, apare umorul născut din limbaj şi toate acestea, împreună cu *happy-end*-ul, conduc la transformarea calitativă a producţiilor cinematografice, care nu se mai adresează doar păturilor sărace ale periferiilor.[91]

Omul modern, întreprinzător, are nevoie de scene plauzibile care să îi reflecte viaţa. Se naşte astfel realismul cinematografic. Resorturile realismului implică din ce în ce mai puţin hazardul sau posesiunea eroilor de către forţe oculte şi are nevoie din ce în ce mai mult de motivaţii psihologice, aşa cum apar acestea în filmele lui Alfred Hitchcock. Aceeaşi mişcare care apropie imaginarul de real apropie şi realul de imaginar. Cu alte cuvinte, viaţa sufletului se îmbogăţeşte.[92]

Sufletul este locul unde se produce simbioza dintre imaginar şi real. Astfel, iubirea, fenomen al sufletului, poartă cele mai intime elemente ale *proiecţiilor-identificare*. Se vizează imaginarul prin *proiecţie* şi apoi, prin *transfer*, acesta coboară în viaţa reală prin *identificare*.

Aici se naşte spiritul modern (capitalism) al iniţiativei, în care imaginarul irumpe în real şi îşi găseşte cadre de manifestare concretă. Că acest lucru se manifestă încă de la nivelul vârstelor infantile îl arată şi succesul jucăriilor care imită personaje celebre din filme.

---

[91] Edgar Morin, *op. cit.*, p. 220
[92] *Ibidem*, p. 221

Vârsta *starului*

Înainte de anii 1930, frumusețea ca ideal feminin impunea actrițe aflate la vârsta maturității lor, atunci când aveau în jur de 25 – 30 de ani. În cazul actorilor bărbați, acest ideal estetic îi constrângea să aibă mai mult de 30 de ani.

După Marea Criză, respectiv după anii 1930, se produce o modificare a vârstei masculine prin faptul că apar acei eroi care trebuie să recupereze anii pierduți ai crizei. Astfel, Clark Gable, Gary Cooper, Humphrey Bogart devin *staruri* după 40 de ani.

James Stewart, *starul* din celebrul film *Vertigo*, deschide seria vedetelor care se impun imediat după Al Doilea Război Mondial, respectiv în anii 1950. Aceștia trebuiau să recupereze anii pierduți ai războiului și aveau acum în jur de 45 – 50 de ani.

După anii 1950, impresionează o întreagă serie de *staruri* ce reflectă generația rebelă, care îi include pe actorii care au fost copii sau adolescenți în timpul războiului, precum James Dean, Montgomery Clift, Elvis Priesley sau Audrey Hepburn, Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe sau Grace Kelly. Toți acești actori vor impune o vârstă extrem de tânără pentru ideea de *Star*, ce va continua să urmărească cinematografia până în ziua de azi, transformând-o într-o artă în primul rând pentru tineri.

O natură ambivalentă: *Good bad girl* şi *Good bad boy*

Mai ales după al Doilea Război Mondial, apar *staruri* care posedă o anumită ambivalenţă de expresie, cum ar fi, de exemplu, umanizarea *vampei*. *Vampa*, personaj semi-fantastic în frigiditatea sa distructivă, trebuie să se adapteze acestui nou climat realist postbelic. Elementele ei clasice, precum ţigara lungă sau privirile fatale, se retrag oarecum în plan secundar în raport cu fenomenul mai complex al umanizării *vampei*, al aducerii ei în lumea reală.

Există câteva filme clasice care surprind acest fenomen. Primul dintre ele este *Îngerul albastru* (titlul original: *Der blaue Engel,* 1930), în care joacă Marlene Dietrich în rolul *Rosei Fröhlich,* cântăreaţa cu faţă de înger, dar şi de demon. În această celebră ecranizare a romanului *Professor Unrat,* scris de Heinrich Mann, *vampa* are o anumită ambiguitate în raportul ei cu *naivul profesor* îndrăgostit de ea. Cântecul celebru *Ich bin von Kopf bis Fuß / Auf Liebe eingestellt (Eu sunt, din cap până la picioare / Gata de iubire),* care a fost interpretat de Dietrich şi în limba engleză ca *Falling in love again,* marchează umanizarea *vampei*.

Acest proces prinde accente dramatice în filmul *Mata Hari* (titlul original: *Mata Hari,* 1931), interpreta principală fiind Greta Garbo. În film, ambivalenţele personajului dobândesc cote maxime. Seducătoarea *vampă*, care pare lipsită de orice scrupule în calitate de spion german, este, de fapt, şi femeia îndrăgostită, care ajunge să plătească cu preţul vieţii, în faţa plutonului de execuţie, sentimentele sale profund umane.

Cu acest tip de *star*, apare, într-adevăr, o tipologie nouă a *vampei* combinate cu iubita sentimentală şi chiar cu puritatea inocentei. Astfel,

se conturează idealul de *good bad girl*[93] *(buna fată rea).* Aceasta are un *sex appeal* asemănător cu cel al *vampei*, în măsura în care oferă toate aparențele unei femei impure: haine provocatoare, atitudini incendiare, incitante de tipul *„aveți un foc?"* sau umile, precum: *„îmi oferiți ceva să beau?"*. Dar sfârșitul filmului ne arată că ea a păstrat, în fapt, toate virtuțile inocentei: suflet pur, bunătate naivă, inimă generoasă.

La fel de semnificativă este și scena balconului din filmul *Inspirație* (titlul original: *Inspiration,* 1931), în care protagonistă este tot Greta Garbo. Starul interpretează rolul unei femei experimentate în tainele amorului, *Yvonne*, care îl seduce pe *André,* un tânăr student în diplomație străină, aflat la primele lui experiențe amoroase. Mai târziu, atunci când *André* o cere de soție, ea decide, probabil din iubire, că este mai bine pentru el să-și păstreze cariera în diplomație decât să se căsătorească cu o femeie care nu avea o reputație prea bună.

La începutul anilor 1950, Marilyn Monroe (1926 – 1962) resetează întreg acest registru al *good bad girl* și o transformă în *bad good girl (fata rea, aparent angelică).* Marilyn Monroe marchează apogeul acestei transformări în filmul *Niagara* (titlul original: *Niagara*, 1953). Actrița interpretează rolul unei tinere soții, *Rose Loomis*, care își înșela soțul cu amantul *Ted.* Cei doi iubiți plănuiesc uciderea partenerului oficial de viață, *George Loomis.* Acesta, la rândul său, venise cu sechele psihice din Războiul din Coreea și nu admitea să fie părăsit de soția sa, pe care o amenința cu moartea dacă îl va părăsi.

[93] *Ibidem*, p. 125

Scene din filmul *Niagara* (1953), un *thriller* american din genul *noir*, regizat de Henry Hathaway, și avându-i ca actori în rolurile principale pe Marilyn Monroe, Joseph Cotten, Jean Peters și Max Showalter.
Realizat în studiourile 20th Century Fox, filmul a înregistrat o audiență record, mai ales că, spre deosebire de alte pelicule aparținând genului *noir* din epocă, care erau filmate în alb și negru, *Niagara* a fost filmată cu o cameră specială Technicolor.

Planul celor doi amanți eșuează deoarece *George*, mult mai bine pregătit în lupta corp la corp, reușește să îl omoare pe *Ted*. Femeia, îngrozită, încearcă să fugă din oraș, dar, din nefericire, printr-o conjunctură de evenimente nefaste, ajunge chiar în fața soțului patologic de gelos, care nu-și poate controla pornirile agresive și o ucide cu sânge rece. În final, fostul soldat dirijează această agresivitate, în mod violent, înspre propria-i persoană și se sinucide, aruncându-se cu o barcă în mijlocul cascadei Niagara. În definitiv, filmul reflectă drama soldatului care nu-și mai poate controla existența. Aceasta ia forma unei cascade care zdrobește totul în calea ei, devenind o metaforă pentru eșecul lui ca militar în Războiul din Coreea, pentru eșecul relațional cu soția sa, pe care nu o putea domina pentru că aceasta își dorea emanciparea, și, în final, cu sine însuși. Sub această tornadă de evenimente și trăiri bulversante, soldatul ajunge să-și îndrepte propria-i furie, pe care nu mai era capabil să o poată controla, asupra întregii lui existențe care își pierduse deja sensul, devenind un balast imposibil de suportat.

După anii 1930, apar și celebrii *good bad boys (bunii băieți răi)*, o sinteză între vechea *bestie brutală* și *bunul justițiar*. În această categorie se înscriu, în primul rând, Humphrey Bogart și Clark Gable. Într-o oarecare măsură, și Gary Cooper pare potrivit acestui rol, dar actorul perfect pentru a întruchipa personajul *good bad boy* și care reușește să consacre această tipologie este Humphrey Bogart, în filmul *Șoimul maltez* (titlul original: *The Maltese Falcon,* 1941).

Filmul *noir* suprimă opoziția dintre *ex-gangsterul odios* și *bunul polițist justițiar* în profilul unui nou personaj, cel al unui caracter *nici bun, nici rău (ni bête, ni ange*, cum ar spune Pascal), ci, pur și simplu, *good bad boy*.

Kiss Me Deadly (titlul original: *Kiss Me Deadly,* 1955) este considerat un clasic al filmului *noir*. Este un film-metaforă pentru tensiunea în care trăiau oamenii în timpul Războiului Rece, când minciuna, seducția și crima erau puse în slujba unei puteri ce-și dorea arme tot mai letale. Pelicula reia, într-o formulă modernă, legenda cutiei Pandorei,

sursa relelor de pe Pământ. Femeia fatală, căreia nu-i rezistă niciun bărbat, ajunge să dezvolte o conştiinţă patologică a încrederii de sine. Ea este indiferentă faţă de avertizările că ar putea declanşa Apocalipsa prin curiozitatea ei. Află că, dacă va desigila cutia ce ascundea o armă terifiantă, atunci va deschide porţile Iadului şi va descoperi un fel de „cap al Meduzei", care are puterea de a-i distruge pe cei ce îl privesc. Dezvăluirea misterului exercită însă pentru eroina acestui film o atracţie mult mai puternică decât orice fel de avertisment. *Kiss Me Deadly*, realizat în plină Eră Atomică, care a influenţat puternic artele frumoase, se termină cu o explozie înspăimântătoare, declanşată tocmai din această curiozitate de nestăvilit, ce conduce spre dezastru.

Scene din *Kiss Me Deadly* (1955), film *noir* regizat de Robert Aldrich, avându-i în rolurile principale pe Ralph Meeker şi Maxine Cooper

Noua sinteză de *bad* și de *good* îi va crea pe minunații idoli ai ecranului. Întâlnirea chimică a aspectelor *bad* și *good* creează o ambivalență ce va oferi o maximă tensiune personajului, dar, simultan, și o extraordinară încărcătură ce ține de voluptate. Prin aceste personaje *bad/good* intră în scenă un nou tip de erotism ce alunecă spre senzualitate. Noile *staruri* vor fi, în majoritatea lor, extrem de fascinante, producându-se, de fapt, un fenomen de erotizare a filmelor prin seducția exercitată de către acestea.

Evoluția artei cinematografice va fi, în general, una ce vizează mai multă senzualitate, umanizare, realism, multiplicare și noutate a combinațiilor în constituirea tipologiilor *starurilor*. În această nouă tipologizare se remarcă, de exemplu, Ava Gardner (1922 – 1990), care arborează un aer de *vampă*, păstrând, totuși, un caracter plin de candoare în filmul *Zăpezile de pe Kilimanjaro* (titlul original: *The Snows of Kilimanjaro,* 1952), realizat după povestirea omonimă a lui Ernest Hemingway, publicat în 1938.

Filmul prezintă povestea unui scriitor, *Harry Street* (Gregory Peck), care se îndrăgostește în Paris de frumoasa *Cynthia* (Ava Gardner). Femeia era o cuceritoare care ducea o viață mondenă în Paris, fiind în atenția bărbaților bogați. Ea îl putea alege pe oricare dintre aceștia, căci exercita o putere de fascinație uriașă asupra tuturor. Cu toate acestea, ea decide să renunțe la viața libertină și extrem de confortabilă pentru a se căsători cu bărbatul iubit. Acesta ascunde însă o taină.

Pentru a fi creator, *Harry* trebuia să-și trezească instinctele ancestrale masculine, pe care le considera că se originează în condiția de vânător, specifică primilor oameni. Cei doi soți pleacă în Africa, la poalele muntelui Kilimanjaro, pentru a ucide rinoceri. *Harry* practica un stil de vânătoare extrem de periculos, așteptând ca rinocerul să se apropie la doar câțiva metri de el pentru a-l privi în față înainte de a-l împușca.

Cynthia, pe de altă parte, nu suporta acest tip violent de vânătoare, deoarece, în concepția ei, acesta avea rolul de a trezi instinctele atavice agresive ale lui *Harry*. Iubindu-l însă foarte mult, *Cynthia* îi ascunde fap-

tul că a rămas însărcinată şi, atunci când constată că soţul ei nu poate renunţa la pasiunea lui pentru vânătoare, decide să facă avort şi îl părăseşte tocmai pentru a-i oferi libertatea de creaţie.

Dar *Harry* suferă foarte mult şi pleacă în căutarea ei. O găseşte după o vreme lucrând ca infirmieră pe frontul Războiului Civil spaniol, gata să ofere alinare soldaţilor răniţi, tocmai în încercarea de a-l uita pe *Harry*. Chiar în momentul reîntâlnirii şi al recunoaşterii faptului că îşi aparţin unul altuia, chiar dacă sunt atât de diferiţi, *Cynthia* este împuşcată şi se stinge în braţele lui *Harry*, mărturisindu-i dragostea sa.

Povestea impresionează prin transformarea acestei femei care glisează de la statutul de *vampă* la cel de femeie capabilă de sacrificiu. În fapt, filmul ne relevă trei ipostaze ale feminităţii prin intermediul acestor metamorfoze ale personajului reprezentat de *Cynthia*. Mai întâi, este vorba despre femeia-vampă, încrezătoare în ea însăşi şi lipsită de scrupule, apoi, în cea de-a doua sa ipostază, *Cynthia* devine prototipul femeii îndrăgostite, al soţiei devotate, care, în final, se transformă în femeia sfântă, un fel de Fecioara Maria, dedicându-se îngrijirii celor mai suferinzi oameni, soldaţii răniţi în război, riscându-şi în această misiune însăşi viaţa.

Filmul are ca laitmotiv o ghicitoare africană: *„De ce sunt găsiţi tigrii morţi, primăvara, când se topesc zăpezile pe înălţimile muntelui Kilimanjaro?"*. Abia la sfârşitul filmului, *Harry*, obsedat de dispariţia *Cynthiei*, pe care nu o poate uita, află răspunsul. Aceşti tigri, la fel ca şi el, fiind prea dominaţi de instinctul de vânătoare, îşi urmăresc prada până în locurile de la cele mai înalte altitudini ale muntelui Kilimanjaro, de unde însă nu mai reuşesc să se mai întoarcă atunci când vine iarna. Ei mor îngheţaţi, fiind victima propriei lor naturi agresive. Abia când este rănit şi în pericol de a muri, *Harry* realizează că întreaga sa viaţă a fost asemenea destinului acestor tigri, el sacrificându-şi iubirea şi chiar propria lui viaţă pentru satisfacerea acestui instinct atavic de prădător.

Într-un fel, şi *Cynthia* reflectă acelaşi destin al tigrilor îngheţaţi în zăpezile de pe muntele Kilimanjaro, numai că, în cazul ei, este victima

propriei feminități debordante, ce se caracterizează prin dăruire și iubire față de bărbatul de care s-a îndrăgostit. Îndrăgostirea *Cynthiei* reflectă întreg procesul de transformare al *vampei clasice dominatoare* într-un nou prototip, cel al *vampei neprihănite.*

În aceeași tipologie de *vampă candidă* se încadrează și Marilyn Monroe, în rolul clasic de *good bad girl* din filmul *Râul fără întoarcere* (titlul original: *River of No Return,* 1954). Aici interpretează rolul unei artiste de cabaret care cântă doar pentru un dolar, dar ajunge, în final, mamă adoptivă pentru un orfan și soție iubitoare pentru un bărbat îndrăgostit de natură, interpretat de Robert Mitchum.

După anii 1950 și, mai ales, odată cu Marilyn Monroe, *starul* nu mai este inaccesibil, nu mai rămâne cantonat în lumea sa izolată, mitică, a Hollywoodului, deoarece intră în scenă o nouă meserie, cea de *paparazzi.* Termenul apare pentru prima dată în filmul *La dolce vita* (titlul original: *La dolce vita,* 1960), realizat de Federico Fellini. Viața *starului* devine una publică, iar presiunea asupra sa – una enormă, la care multe vedete din anii următori nu au reușit să facă față. Pot fi enumerați aici Elvis Priesley sau Marilyn Monroe.

Starul este un om care aparține lumii cotidiene. El face parte din lumea pe care o construiesc revistele de publicitate. Aparține în totalitate acestor *paparazzi.* Dacă vedetele anilor 1920 – 1940 erau precum zeii păgâni, izolați în templul lor inaccesibil, *starurile* de după anii 1950 sunt expuse precum „tâmplarul din Nazareth" în raport cu zeii păgâni[94].

Spre sfârșitul secolului XX, *starul* poate fi atins, poate fi admirat în cele mai intime momente ale sale, participă la discuții cu fanii, este chemat la *talk-show*-uri etc.

Mai mult, constatăm o evoluție a *starului* de la realismul exterior la expunerea sa filosofică, la apariția unui realism interior, pe care o putem observa cel mai bine prin cele trei personaje din filmul *Inadaptații* (titlul original: *The Misfits,* 1961).

---

[94] *Ibidem,* pp. 437 – 444

Filmul prezintă o poveste în care caracterele personajelor coincideau foarte mult cu cele ale actorilor din viaţa lor reală. Clark Gable, aflat deja la vârsta la care îşi pierduse şarmul şi nu putea accepta senectutea, îl interpretează pe bătrânul cowboy *Gaylord „Gay" Langland*, care se luptă să-şi menţină stilul de viaţă.

Marilyn Monroe, recent divorţată de scriitorul Arthur Miller, îşi deplânge mai mult ca oricând solitudinea şi neîmplinirea în plan sentimental atunci când o interpretează pe *Roslyn Tabor,* personajul feminin central al filmului, prezentat, de asemenea, ca fiind în divorţ de soţul său.

Staruri în depresie sau când un star îşi atinge limitele

Există limite chiar şi pentru cei mai mari actori obişnuiţi cu presiunile la care sunt supuşi în perioada interpretării rolului. Sunt situaţii în care actorul s-a identificat atât de mult cu rolul jucat, încât revenirea la viaţa normală a fost imposibilă fără ajutorul unui tratament psihiatric. Mult mai grave sunt însă situaţiile, iar acestea nu sunt deloc puţine, în care rolul a fost atât de solicitant încât actorii au murit fie în timpul filmărilor, fie la scurt timp de la finalizarea acestora. Aceste evenimente tragice au adus în discuţie o temă de reflecţie în legătură cu momentul în care un *star* îşi atinge limitele sau, mai precis, când rolul devine captiv pentru el, devorându-i propria-i personalitate şi individualitate. Cazuri celebre pentru astfel de limite, pe care actorii le-au putut depăşi cu greu sau, din nefericire, deloc, sunt multe. Pot fi însă reţinute câteva, devenite celebre. Mai întâi, ar fi cazul lui Bruce Lee, care moare din cauza epuizării, la numai câteva zile după ce termină, în 1973, filmul *Intrarea Dragonului* (titlul original: *Enter the Dragon*), lăsând însă nefinalizată o altă producţie cinematografică la

care lucra foarte intens, intitulată *Jocul morții* (titlul original: *Game of Death*) și care va fi încheiată abia în 1978, fiind introduse în film scene reale de la înmormântarea actorului.

După filmările la *Psycho* (titlul original: *Psycho,* 1960), actrița Janet Leigh a suferit un șoc de anxietate care a culminat și cu divorțul de soțul său, celebrul actor Tony Curtis. Într-un interviu acordat la bătrânețe, actrița a susținut că rolul din *Psycho* a urmărit-o întreaga viață, ajungând să îi fie frică de spațiul închis al dușului.

O altă actriță, franțuzoaica Isabelle Adjani, a jucat în filmul *Posedata* (titlul original: *Possesion,* 1981), ce prezenta ambiguitatea unei femei cu un potențial sexual ieșit din comun, ce trebuia să aleagă între soțul pe care îl iubește, dar care o neglijează din cauza serviciului, și mai disponibilul său amant, aflat alături de ea, dar care, fiind mai trecut de prima tinerețe, nu-i mai poate oferi satisfacția erotică de care are nevoie. Prinsă în această ambivalență, ce o face incapabilă de a alege între cei doi bărbați, femeia se refugiază într-o nebunie isterică ce avansează spre un grad de o malignitate absolută pentru toți cei din jur.

Adjani a jucat rolul asumându-și total personajul, pentru a lăsa caracterul viu al scenelor, fără a le raționaliza printr-o analiză din exterior și prin aceasta să le piardă autenticitatea.

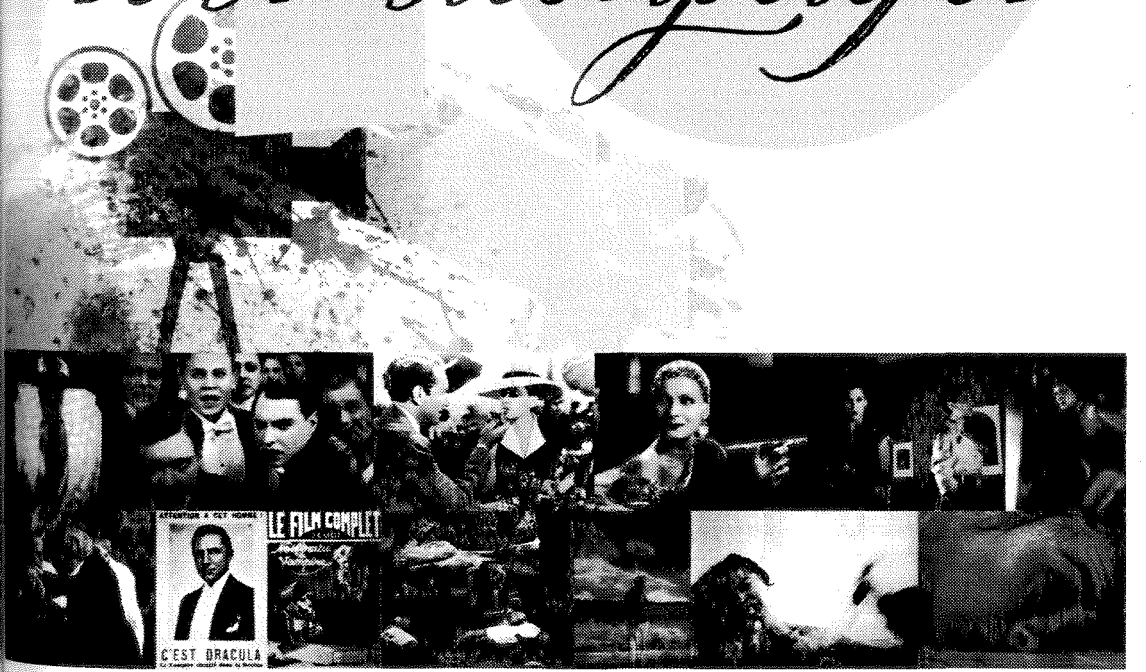
După cum mărturisește regizorul Andrzej Żuławski într-un interviu despre relația sa cu actrița, interviu pe care l-a oferit mult mai târziu, în 2000, Adjani nu suporta să vadă peliculele după montaj. Ea nu suporta să privească împreună cu ceilalți actori scenele filmate. Regizorul mai afirma în interviu că întreaga echipă privea zilnic ceea ce se filma, dar Adjani a refuzat să facă acest lucru și atunci el a înțeles că ceva începuse să se întâmple în mintea ei: era pe cale să se creadă o ființă perfectă, extraordinară, de neatins, iar acest lucru a condus-o mai târziu la o catastrofă. La sfârșitul filmărilor, atunci când a văzut filmul în întregul său, Adjani a avut o tentativă de sinucidere cu o lamă de bărbierit. Regizorul Andrzej Żuławski s-a auto-învinovățit oarecum pentru faptul că a forțat, poate la limita moralității, o altă limită mult mai sensibilă,

aceea a umanului, a cât de mult poate un actor să intre în pielea unui personaj, să-şi asume un personaj. Adjani nu a murit, iar premiile câştigate au jucat un rol important în reabilitarea sa psihică, dar totuşi se pare că nimic nu a mai fost ca înainte, mai ales controlul greutăţii.

Actorul cu cea mai strălucită carieră, căreia nu a reuşit totuşi să-i facă faţă, este Heath Ledger (1979 – 2008). Acesta a murit la scurt timp după ce a finalizat filmările la producţia cinematografică *Cavalerul Negru* (titlul original: *The Dark Knight,* 2008), în care interpretează personajul negativ *Joker.* Consumul de droguri, presiunile din timpul filmării, dar şi identificarea cu personajul negativ din această peliculă vor conduce la decesul mult prea timpuriu al actorului, la vârsta de doar 29 de ani, în urma unei mari epuizări psihice şi fizice. La fel ca şi în cazul lui Bruce Lee, el va lăsa neterminat un alt film la care lucra în paralel cu *The Dark Knight,* şi anume *Imaginarul doctorului Parnassus* (titlul original: *The Imaginarium of Doctor Parnassus*), finalizat postum, în 2009, la un an de la moartea actorului. În scenele ce l-ar fi avut pe Ledger ca personaj principal şi care nu au reuşit să fie turnate cât acesta a fost în viaţă, au jucat Jude Law, Johnny Depp şi Colin Farrell. Astfel, filmul a fost considerat un ultim omagiu adus pe această cale lui Heath Ledger.

Într-un interviu despre filmul *Pianistul* (titlul original: *The Pianist,* 2002), în regia lui Roman Polanski, actorul american Adrien Brody mărturisea cât de mult l-a afectat intrarea în rolul pianistului evreu care a supravieţuit Holocaustului. Pentru a-şi înţelege personajul, Brody s-a supus la o întreagă serie de privaţiuni prin care a încercat să-şi apropie cât mai mult viaţa de cea a pianistului polono-evreu Władysław Szpilman, după ale cărui memorii s-a realizat filmul. Acest efort de identificare l-a dus în pragul depresiei şi al unei afecţiuni psihice grave, pentru care a avut nevoie de tratament; din fericire, în acest caz, trauma de identificare a putut fi depăşită.

ARHETIPURI în cinematografie



Aristotel întemeiază cunoașterea pe senzație atunci când afirmă: „nimic nu este în intelect care să nu fi fost, mai întâi, în simțuri". Universul cunoașterii se așază, pentru Stagirit, în marja dintre senzație, percepție, reprezentare (fantasmă) și concept. *Fantasma*, în calitate de termen mediu între lumea sensibilă și cea a conceptelor, are prioritate în cunoaștere. În esență, pentru Aristotel, în complexul proces al cunoașterii, există o prioritate a imaginii asupra cuvântului.

Pentru Platon, cunoașterea este un proces mult mai complex și cu o încărcătură chiar mistică, ce vizează o reamintire a unor conținuturi totalmente diferite de cele ce provin din experiența sensibilă, dar care, totuși, au rolul de a o fonda pe aceasta. Cunoașterea este posibilă datorită ideilor. Ideile lui Platon nu au nicio realitate în lumea sensibilă sau în cea a imaginarului, nu le corespunde absolut nimic, acestea fiind non-reprezentabile. În contact cu lumea sensibilă, sufletul își aduce aminte de esențele ideale pe care le-a contemplat înainte de a se întrupa. Văzând lucruri egale, el își aduce aminte de egal. Văzând lucruri drepte, el își aduce aminte de dreptate. Pentru Platon, reprezentările, *fantasmele,* nu îndeplinesc niciun rol în cunoaștere, sunt doar simple iluzii ce decurg din percepția subiectivă a lumii sensibile, oferind pentru cunoaștere informații chiar mai nesemnificative decât cele ce ne vin prin intermediul simțurilor.

Depășind atât viziunea lui Platon, cât și pe cea a lui Aristotel, dar ținând cont de anumite aspecte pe care le propun cele două modalități de a fonda cunoașterea, Carl Gustav Jung construiește o viziune de sinteză între cele două, centrată pe un concept cu rol gnoseologic nou, și anume cel de *arhetip*.

Arhetipul jungian propune o perspectivă gnoseologică în care este valorizată teoria lui Aristotel cu privire la rolul fantasmelor şi teoria lui Platon cu privire la *anamnesis*. Arhetipurile, asemenea ideilor platoniciene, sunt non-materiale, non-reprezentabile, deci nu sunt fantasme, dar sunt cele care fac cu putinţă existenţa fantasmelor şi a tuturor formelor noastre de reprezentare. „Un arhetip aflat în stare de repaus, care nu este deci proiectat, nu are un contur determinabil cu exactitate, ci este o formaţiune care nu poate fi determinată din punct de vedere formal, dar care are posibilitatea de a se manifesta, datorită proiecţiei în diferite forme"[95]. Arhetipurile asigură codurile pentru posibilitatea umană de a fantasma. Mai mult, pentru etologii care se ocupă de comportamente, inspiraţi de teoria jungiană a arhetipurilor, acestea sunt responsabile, în fapt, pentru comportamentele umane. Astfel, un arhetip precum *anima* sau *animus* determină fantasmele erotice care, la rândul lor, produc îndrăgostirea. Formula: „Nu te-aş fi căutat dacă nu te-aş fi găsit!" face referinţă tocmai la această situaţie.

Arhetipurile *erosului* sau ale morţii *(thanatos)* îşi găsesc multiple materializări în arta cinematografică, veritabilă maşină de creat fantasme.

Arhetipul *eroului*

Conceptul de *arhetip* este preluat din teoria inconştientului colectiv dezvoltată de Carl Gustav Jung. Psihanalistul elveţian sugerează că toate fiinţele umane împărtăşesc, la un nivel profund, o minte inconştientă universală, care este ascunsă sub psihicul personal. Inconştientul colectiv conţine modele de comportament identice fiecărei

[95] C. G. Jung, *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, traducere din limba germană de Dana Verescu şi Vasile Dem. Zamfirescu, Editura TREI, Bucureşti, 2003, p. 82

ființe umane și care includ un conținut psihic comun, de natură universală, prezent la toți indivizii de pe glob. Astfel, ființele umane indică o tendință de a percepe aceleași semnificații întrupate într-un anumit simbol, chiar și la nivel inconștient.

Arhetipul personajului de film este o imagine tipică a unui om sau a unui set particular de comportamente care întruchipează o formă exemplară. Un arhetip al unui personaj de film reprezintă trăsăturile principale, valorile și modelele de luare a deciziilor de către un anumit tip de persoană.

Există mai multe arhetipuri de personaje de film acceptate global ca simboluri, datorită universalității lor: *Anima, Animus, Umbra, Înșelătorul, Mentorul (bătrânul sfătos* sau *bătrâna înțeleaptă)* și *Eroul,* la care se pot adăuga *Conducătorul, Seducătorul, Binefăcătorul, Rebelul* și *Luptătorul.*

Eroul arhetipal este curajos și începe întotdeauna o călătorie care va avea un rol transformațional asupra sa. De multe ori, el va da greș pe drumul său, dar va fi ajutat mereu de un Mentor. La finalul filmului, el se va reîntoarce acasă aducând cu sine ceva de preț, de multe ori nu sub aspectul unui lucru, ci ca o nouă stare de spirit.

Arhetipul Eroului reprezintă procesul de depășire a obstacolelor pentru a atinge obiective specifice, cum ar fi o comoară deosebită sau salvarea unei fete frumoase, de obicei o prințesă, din mrejele unui vrăjitor sau ale unui uriaș. De fapt, eroul realizează o călătorie inițiatică, de descoperire a potențialului său, echivalentul cinematografic al unui *Bildungsroman* în literatură. În viziunea lui Jung[96], „misiunea principală a eroului este aceea de a depăși monstrul întunericului: este triumful mult așteptat al conștientului asupra inconștientului".

[96] *Ibidem*, p. 83

Eroul clasic

Eroul clasic este acela care, având o vitalitate și o rezistență neobișnuită, pleacă la luptă pentru putere sau onoare. El este ambițios și nu renunță niciodată.

Personajul *Robin Hood* a fost o prezență consistentă în istoria filmului. Deși este un personaj fictiv, el este protagonistul principal al filmelor care îi poartă chiar numele.

Aventurile lui Robin Hood (titlul original: *The Adventures of Robin Hood*, 1938) este un film de aventuri american în care Errol Flynn joacă rolul eroului principal, prezentat în această peliculă ca un simbol al luptei împotriva autorității corupte.

Povestea spune că *Regele Richard Inimă-de-leu* (Ian Hunter) este ținut ostatic de Leopold V, Duce al Austriei, în timp ce se întorcea din Țara Sfântă. *Prințul John* (Claude Rains), fratele trădător, uzurpator al tronului Angliei, percepe taxe uriașe, pretinzând că îi sunt necesare pentru a-l răscumpăra pe rege, dar, în fapt, el nu folosește banii din taxe în scopul afirmat, ci îi păstrează pentru sine. Un nobil saxon, pe nume *Sir Robin de Locksley* (Errol Flynn) i se opune și susține că va face tot ce îi stă în putere ca să îl readucă pe Richard pe tronul Angliei. Urmează o campanie împotriva corupției *Prințului John,* în numele *regelui Richard,* pe care o conduce din adâncurile Pădurii Sherwood, unde se refugiază împreună cu alte câteva ajutoare.

Devenit haiduc, el este acum cunoscut ca *Robin Hood,* cel care se leagă prin jurământ să lupte pentru o Anglie liberă până la întoarcerea lui *Richard*, să jefuiască bogații, să dea săracilor acele averi confiscate și să trateze toate femeile cu amabilitate. *Robin* și tovarășii lui încep să-i ucidă pe vameșii prințului de la care iau toate bunurile luate cu forța de la bieții țărani și le redau celor săraci, o mică parte colectând-o însă pentru a plăti răscumpărarea *Regelui Richard* care, în final, se va întoarce și va pune capăt mișeliei *Prințului John.*

Văzut de unii ca un simplu hoț, *Robin Hood* este, pentru publicul spectator interbelic, un erou, pentru că, în ciuda comiterii unei infracțiuni prin furt, ceea ce face el cu adevărat este să lupte în apărarea oamenilor și să încerce să restabilească ordinea în comunitate.

Eroul invizibil

O altă manifestare a eroilor de pe marele ecran este aceea a oamenilor care posedă puteri magice, ca de exemplu invizibilitatea. Personajul principal al filmului *Omul invizibil* (titlul original: *The Invisible Man,* 1933), în regia lui James Whale, reprezintă o încununare a acestei viziuni în care, în spatele unei anume înfățișări, se ascunde, de fapt, ceva greu de surprins și identificat. Această idee pregătește oarecum arhetipul următor al *androidului* sau al *omului-mașină,* produs grație progresului înregistrat de inteligența artificială. Și în acest caz ne găsim în fața unui lucru pe care nu îl înțelegem, care ne depășește puterile și, în anumite cazuri, poate deveni malefic, asemenea omului invizibil.

Eroul android

O altă clasă de eroi excepționali o reprezintă eroii fără suflet sau, mai recent, cei care încearcă să dobândească suflet, așa cum se petrece în *thriller*-ul *science fiction Android* (titlul original: *The Machine,* 2013), cu Toby Stephens în rolul *savantului* care trebuie să stabilească dacă *mașina* are sau nu suflet.

Un alt *science fiction,* care capătă și valențe de *thriller* psihologic, *Ex Machina* (titlul original: *Ex Machina,* 2015), surprinde depășirea acestei faze și aduce o nouă perspectivă asupra modului în care mașina ajunge să-l testeze pe om, preluând controlul asupra lui. Titlul este unul extrem de sugestiv și se referă la formula *Deus ex machina (Dumnezeu din mașină),* din care a rămas doar expresia *Ex Machina (din Mașină),* fără cuvântul *Dumnezeu.* Apar astfel mai multe întrebări: *„Cine se ascunde în mașină? Cine este cel din mașină, care ne testează și*

interferează cu noi? Ce este oare inteligența artificială, pe care noi nu o putem înțelege, odată ce a devenit autonomă?". Ceea ce știm cu siguranță este că ea nu poate fi Dumnezeu, ci cu totul altceva, ce se prezintă ca fiind deosebit de înspăimântător.

Eroul robot

Filmul expresionist german *Metropolis* (titlul original: *Metropolis,* 1927), regizat de celebrul Fritz Lang, este o producție *science fiction* ce aduce în scenă o idee tulburătoare, și anume că tehnica poate seduce sufletele oamenilor, eternizându-le astfel condiția de sclavi. Codul pentru materializarea cinematografică a acestei idei care, de altfel, îl speria și pe Heidegger, ne este oferit prin scenele ce prezintă dansul *robotului Maria*, reprezentat prin metafora Marii Prostituate din *Apocalipsa lui Ioan*. Spre robotul cu chip senzual de femeie se îndreaptă hipnotic ochii oamenilor bogați din Metropolis, fascinați de perfecțiunea și puterea de seducție a acestuia.

Tânărul îndrăgostit de *Maria cea reală,* umană, și *preotul,* care observă similitudinile dintre robot și Marea Prostituată a Babilonului din textul *Apocalipsei,* sunt singurii care intuiesc pericolul la care sunt expuși potentații zilei prin seducția exercitată de *robotul senzual.* În 1927, Fritz Lang avea deja viziunea unei apocalipse tehnice, ce anunța parcă infernul ce se va declanșa odată cu Al Doilea Război Mondial și mai ales odată cu apariția Erei Atomice și a controlului electronic al vieții private.

Originea temei se găsește însă în filmul *horror* mut *Golem* (titlul original: *Der Golem*, prezentat în SUA ca *The Monster of Fate*), realizat în 1915. Filmul face parte dintr-o trilogie realizată de actorul și regizorul german Paul Wegener (1874 – 1948), care cuprinde încă două alte filme mute: *Golemul și fata care dansează* (titlul original: *Der Golem und die Tänzerin,* 1917) și *Golemul: cum a apărut el în lume* (titlul original: *Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920).

Preluând idei din folclorul evreiesc, Paul Wegener (1874 – 1948) și Henrik Galeen (1881 – 1949), deschizătorii de drum în cinematogra-

fia expresionistă germană din perioada filmului mut, au scris scenariul și au regizat filmul *Der Golem* din anul 1920. Pelicula spune povestea unui *negustor de antichități* (Henrik Galeen), care caută printre ruinele unei sinagogi vechi, în speranța că va descoperi posibile artefacte pe care le-ar putea vinde. El găsește *un golem* (Paul Wegener), o statuie din lut care fusese adusă la viață în secolul al XVI-lea, în Praga, de un rabin cabalist, *Rabbi Loew,* cu ajutorul unei amulete magice, cu scopul de a proteja poporul evreu de persecuțiile venite din partea autorităților orașului. *Negustorul* învie *golemul* și îl face servitorul său, dar *golemul* se îndrăgostește de *Miriam* (Lyda Salmonova), fiica negustorului. Întrucât nu primește dragostea dorită, *golemul* începe să comită o serie de crime, până ce, în final, sparge poarta ce separă ghetoul de restul Pragăi.

Eroul venit din Infern

În cinematografia recentă au apărut și personaje de tip „erou venit din Infern" ce nu respectă tiparele clasice. Astfel, *Hellboy – Eroul scăpat din Infern* (titlul original: *Hellboy,* 2004) prezintă povestea unui personaj ficțional, născut în lumea subterană a Infernului, în vremea celui de Al Doilea Război Mondial. El este prezentat ca un super-potent culturist, ce folosește puterea Iadului pentru a lupta împotriva forțelor infernale ce doresc să acapereze lumea suprateranâ. *Hellboy* este un erou pozitiv, venit însă dintr-o zonă rea. El reprezintă o nouă formulă de tip *science fiction* a lui *bad good gay.*

În aceeași categorie de personaje venite din Infern ca justițiari, dar de data aceasta morți și reveniți în lume ca un fel de zombi pozitivi, care au puterea să se regenereze, este și personajul interpretat de Nicolas Cage, în filmul *Iadul se dezlănțuie* (titlul original: *Drive Angry,* 2011) sau în *Demon pe două roți* (titlul original: *Ghost Raider,* 2007), care păstrează încă elemente cu fantome din filmele clasice. Hollywoodul a dorit ca, prin intermediul acestor personaje, să confere morții o valoare

estetică suplimentară și, mai ales, o forță asupra lumii materiale cu care comunică, însă după regulile ei.

Arhetipul atotputernicului *Eros*

Sex appeal-ul

Cinematografia americană a impus *sex appeal*-ul, seducția atitudinilor prin gesturi și obiecte care le pune în valoare. În această categorie de elemente ale seducției intră în scenă vocea, sărutul, tandrețea gestuală, îmbrățișările, care pot să meargă până la rolul de substitut al actului sexual.

Pelicula cinematografică poate surprinde mai multe reprezentări ale erotismului, focalizându-se pe anumite zone ale corpului uman, cum ar fi picioarele, în cazul lui Marlene Dietrich, Greta Garbo, Marilyn Monroe, care recreează senzualitatea în maniera musicalului franco-italian *French Cancan* (titlul original: *French Cancan,* 1955). De asemenea, camera de filmat se va fixa asupra sânilor actrițelor care trebuie să provoace starea erotică. Astfel, minunata zeiță a dragostei preia definitiv controlul asupra celei de a șaptea arte.

Un rol important îl au și gesturile și atitudinile actrițelor, cum ar fi mersul lui Monroe în filmul *Niagara* (1953), un anumit mod de a bea, jocul cu țigara sau insolența provocatoare, așa cum apar acestea la Bette Davis, în filmul *Dor nestins* (titlul original: *Now, voyager,* 1942) sau Ginette Leclerc, în *Les eaux troubles* (titlul original: *Les eaux troubles,* 1948). Gesturile mici pot crea pe ecranul cinematografic momente mari atunci când camera de filmat este fixată pe Greta Garbo, care ține superficial țigara în mână în timp ce-și privește partenerul în ochi cu tandrețe și lascivitate în filmul *Mata Hari,* din 1931.

Bette Davis și Paul Henreid în *Dor nestins* (titlul original: *Now, Voyager*, 1942), în care actrița a jucat unul dintre rolurile cele mai importante din cariera sa *(Charlotte Vale)*

Un aspect esențial al erotismului este legat de schimbul de priviri dintre un bărbat și o femeie. Sărutul a devenit un arhetip al cinematografiei mondiale, reușind să se impună chiar și în țări care nu au tradiție din acest punct de vedere. India și Japonia, spații culturale inițial reticente la sărut, mai ales că înainte de Al Doilea Război Mondial acesta era chiar interzis să apară pe marele ecran, cedează treptat în fața noului curent erotic din cinema. De asemenea, în final, chiar și filmul sovietic a trebuit să accepte efectul magic al sărutului pe marele ecran.

Greta Garbo în filmul *Mata Hari* (1931), în rolul celebrei dansatoare şi curtezane executate pentru spionaj în Primul Război Mondial

Omniprezenţa iubirii pe marele ecran dezvăluie mai multe forme arhetipale. Aceasta poate apărea sub forma frumuseţii fatale care ucide *(Niagara, Vertigo),* dar şi a unei atracţii absolute, divine, minunate şi eterne, aşa cum se întâmplă în *Poveste de iubire* (titlul original: *Love Story*), care a avut premiera în anul 1970.

Fenomenul cel mai important al anilor 1950 – 1970 îl constituie însă apariţia unui curent în care iubirea, în loc să fie o soluţie la problemele existenţiale, devine, de fapt, o problemă. În acest sens, se impun creaţiile lui Michelangelo Antonioni (1912 – 2007), Ingmar Bergman (1918 – 2007), Federico Fellini (1920 – 1993), precum şi filmele adaptate după romanele lui Tennessee Williams. Toate aceste producţii cinematografice aduc în prim-plan ideea fidelităţii sau a libertăţii sexuale, dar elementul nou, profund, pe care îl vizează, este cel legat de instabili-

tatea iubirii omului modern, de incertitudinile sale erotice. Durerea sa nu mai este tragedie exterioară, ci disconfort, angoasă, fiind percepută la nivelul interiorității. Contradicția erotică se instalează între aspirația spre o iubire eternă, imensă, și forma sa concretă – limitată de posibilitățile ființei umane de a materializa această aspirație spre absolut, spre un eros nemuritor.

Arhetipul amanților și al trișorilor în dragoste

Iubirea ca joc etern al inaccesibililor este perfect realizată în coproducția franco-italiană *Legături primejdioase* (titlul original: *Les Liaisons dangereuses*, 1959), o versiune modernă a romanului omonim scris de romancierul francez Pierre Choderlos de Laclos la sfârșitul secolului al XVIII-lea, în 1782. Varianta engleză a filmului a fost realizată în anul 1988 și lansată sub titlul *Dangerous Liaisons,* respectând însă situarea acțiunii în Parisul pre-revoluționar.

În filmul inițial, regizat de Roger Vadim, actorii principali sunt aleși perfect, fiind naturali și credibili: atât Jeanne Moreau, distribuită în rolul *Marchizei Juliette Valmont*, o femeie obsedată doar de propria-i putere de seducție, cât și Gérard Philipe, care îl interpretează pe *Vicontele Sébastien de Valmont*, seducătorul fără noroc, umilit de propria-i soție, mult mai versată decât acesta în arta manipulării sufletelor naive. Din nefericire, popularul actor francez Gérard Philipe (1922 – 1959) joacă în ultimul său film finalizat[97], în timp ce semnele bolii îi trădau, într-un fel obscur și pervers, moartea reală, mult prea timpurie, care se va petrece doar peste câteva luni de la premiera coproducției.

În varianta americană, *Dangerous Liaisons* (1988), regizată de Stephen Frears, impresionează jocul lui John Malkovich în rolul lui *Valmont*, de data aceasta unul chel, cam trecut de prima tinerețe, dar totuși extrem de credibil tocmai prin perversitatea sa în rolul de sedu-

[97] Înainte de a muri, Philipe lucra pentru *La Fièvre monte à El Pao*, în regia lui Luis Buñuel, dar decesul actorului în timpul filmărilor a dus la rescrierea scenariului.

cător, a cărui dispariţie la sfârşitul filmului este deplânsă la fel de intens ca şi aceea a lui Gérard Philipe, dar nu pentru înfăţişarea sa seducătoare, ci pentru pofta de viaţă şi activismul pe care îl transmitea pe ecran. Moartea lui *Valmont* (Malkovich) în timpul duelului cu *Cavalerul Raphael Danceny* produce acea stare de şoc caracterizată prin sentimentul de cădere în abis, aşa cum se întâmpla în teatrul baroc atunci când cădea cortina.

Arhetipul *umbrei*

Umbra, în viziunea jungiană, reprezintă „partea întunecată" a unui individ, partea reprimată, ce conţine aspectele negative, primordiale ale personalităţii acestuia, pe care el le ascunde atât de sine, cât şi de ceilalţi. *Umbra* jungiană poate fi descrisă ca acea parte inferioară a unei persoane, care este mai mult animală decât umană, mai mult bestială decât civilizată. Uneori, *umbra* poate să îşi asume chiar şi o identitate pentru ca dorinţele sale primitive, demonice, să fie vizibile celorlalţi.

Super-Eroul

Dar nu întotdeauna *umbra* este în întregime sinonimă cu ideea de *rău,* deoarece *umbra* are şi potenţialul de a conţine binele. Arhetipul jungian al *umbrei* poate fi corelat cu *Super-Eroul,* care pare a fi un om obişnuit în timpul zilei, nefiind deloc diferit de ceilalţi, şi un erou cu calităţi şi capacităţi supraomeneşti pe timpul nopţii, când trebuie să apere oraşul de tot felul de răufăcători. De obicei, *Super-Eroul* trebuie să ţină ascunse de ceilalţi aceste puteri ale sale pentru a câştiga bătălia de fiecare dată. Există însă un preţ ce trebuie plătit pentru acest anonimat. El nu poate să aibă o soţie, o iubită sau o familie, deoarece adversarul său nemilos ar putea să încerce să le ucidă. *Super-Eroul*

pendulează mereu între „a fi sau a nu fi" *Super-Erou,* devenind astfel o persoană ambivalentă.

De obicei, *Super-Eroii* sunt locuitori de pe alte planete care ajung accidental pe Pământ. Cel mai cunoscut *Super-Erou* de acest gen, pe care cinematografia l-a folosit până aproape de suprasaturație (deși a murit de cel puțin două ori, a fost resuscitat de fiecare dată), este *Superman* care, începând cu producția cinematografică omonimă a lui Spencer Bennett (titlul original: *Superman,* 1948), a dobândit un succes enorm la public. Mai recent, se impune tot mai mult și *Wonder Woman*, o *Super-Eroină* venită dintr-un ținut fantastic, dar totuși de pe Pământ, care devine personajul principal al filmului *Femeia fantastică* (titlul original: *Wonder Woman*, 2017). Pe 15 decembrie 2020, Warner Bros Studios lansa un nou film al aventurilor *Femeii fantastice*, intitulat *Wonder Woman 1984,* care a devenit imediat producția cinematografică cea mai urmărită de publicul spectator care accesa digital HBO Max, în ciuda primirii destul de „reci" din partea criticilor de film.

Cel mai bun prieten

În filmele regizate de Quentin Tarantino, dominantă este paradigma *umbrei*. Există două personaje, dar unul este *umbra* celuilalt. În filmul *Pulp Fiction* (titlul original: *Pulp fiction,* 1994), *Vincent Vega* (John Travolta) și *Jules Winnfield* (Samuel L. Jackson) sunt prieteni de nedespărțit. Situația se complică atunci când *Jules*, un fel de partener și consilier cu accente filosofice al lui *Vega*, o veritabilă *umbră* a acestuia, trece printr-o teofanie ce-l determină să-și dorească abandonarea vieții de răufăcător. Filmul se termină cu o anumită ambiguitate legată de faptul că, odată ce ai apucat pe un drum al răului, este greu să te mai poți desprinde de el. Odată intrat în caruselul fărădelegilor, acestea te găsesc oriunde, chiar și în locurile ce par, la prima vedere, cele mai benigne.

Al doilea film regizat de Tarantino pe această temă a „dublului" este *De la răsăritul la apusul Soarelui* (titlul original: *From Dusk Till*

Dawn, 1996). Aici, *umbra* degenerată a eroului principal se dovedește a fi un fel de magnet al răului, ce are tocmai rolul de a-l proteja pe eroul principal. În acest film, rolul *umbrei* este asumat chiar de către Quentin Tarantino în rolul lui *Richard „Richie" Gecko*, fratele retardat și sadic al eroului principal *Seth Gecko* (George Clooney), fiind, de fapt, o proiecție monstruoasă, degenerată a eroului, dar care îl face conștient pe acesta din urmă de situația riscantă și mizeră în care se află. Corectându-și mereu fratele, *Seth Gecko* evită să cadă el însuși în capcanele pe care le deschide, cu o dezinvoltură înfiorătoare, patologicul *Richie*. Salvându-se din fața neantului, *Seth* își poate aroga chiar anumite calități, dar între limitele pe care meseria sa de hoț și asasin i le permite, prezentându-se ca un om rezonabil și de cuvânt.

Cascadorul

Filmul comedie-dramă *A fost odată la... Hollywood* (titlul original: *Once Upon a Time in Hollywood*, 2019, în regia lui Tarantino) redă atmosfera zilei de 8 august, anul 1969, când o nouă lume se întrevede pe platourile de filmare de la Hollywood, iar noua realitate îi cam prinde pe picior greșit pe vedeta TV *Rick Dalton* (Leonardo DiCaprio) și pe dublura care îi interpretează cascadoriile, *Cliff Booth* (Brad Pitt). Asocierea celor doi, actorul și cascadorul său, este poate unul dintre cele mai clare exemple de arhetip al *dublului* care apare în filmul modern.

Rick Dalton este un personaj fictiv, al cărui rol își propune să ne introducă în atmosfera anului 1969 de la Hollywood, când soția regizorului *Roman Polanski* (Rafał Zawierucha), frumoasa actriță în plină ascensiune *Sharon Tate* (Margot Robbie), este asasinată de secta lui *Charles Mason* (Damon Herriman).

Povestea filmului îmbină mai multe fire narative, dar, în final, toate aceste mici povestioare se intersectează, conferind unitate și comprehensiune tuturor scenelor aparent bizare sau fără un sens

imediat, fiind oarecum asemănătoare cu stilul peliculei *Pulp Fiction*, care l-a consacrat pe Quentin Tarantino.

Filmul prezintă o dezlănțuire de forțe reprimate, aducând, în esență, o invazie a iraționalului în lumea diurnă pe care o perturbă în mod ireversibil. La fel ca și în *Pulp Fiction* sau în *De la răsăritul la apusul Soarelui*, și aici identificăm un drum inițiatic în logica misterului, a faptului ce transcende ordinea firească a lumii obișnuite, dirijată în cea mai mare măsură a ei de rațiunile unei dimensiuni materiale a existenței. Violența, sexualitatea, războiul, banii – toate se îngemănează în lumea Hollywoodului, care se joacă cu acele forțe invizibile ce manipulează oamenii prin intermediul fantasmelor.

În *A fost odată la... Hollywood*, personaje iconice încep să curgă de-a valma pe ecran, oferind o interpretare ce le așază într-un „puzzle" preapocaliptic, cel puțin pentru destinul lor personal: marele mogul al cinema-ului, *Marvin John Schwartz* (Al Pacino), *Bruce Lee*, *Steve McQueen*, *Roman Polanski* împreună cu soția sa, *Sharon Tate*, liderul sectant *Charles Mason* și, bineînțeles, personajele principale, dar fictive, *Rick Dalton* și *dublura* sa, *Cliff Booth*, care încep să construiască atmosfera de la sfârșitul anilor 1960, marcată de culte orientale, mișcări de tipul *hippie* și mult ocultism. Anul 1966 s-a dus, iar diavolul părea a fi trecut neobservat, cu excepția filmului *Copilul lui Rosemary* (titlul original: *Rosemary's Baby)* din 1968, în regia lui Roman Polanski, și a cumplitului război din Vietnam, ce punea sub semnul întrebării supremația SUA în lume.

În recentul film *A fost odată la... Hollywood*, premiat cu *Oscar pentru Cel mai bun rol secundar* (Brad Pitt), *Cliff Booth* (Pitt) devine *umbra* lui *Rick Dalton* (Leonardo DiCaprio). Fost luptător în forțele speciale în războiul din Vietnam, *Cliff* realizează cascadoriile în secvențele dificile din filmele în care protagonistul principal este *Rick*. *Cliff* nu se plânge niciodată, chiar dacă este prost plătit și are o viață mult sub standardele vedetei pe care trebuie să o dubleze. El poate fi găsit de la primele ore ale zilei și până la lăsatul serii alături de actorul pe care îl idolatri-

zează. Dependent, prin virtutea meseriei, de celebrul actor *Rick Dalton*, cascadorul *Cliff* ajunge la un anumit grad de ataşament, respect şi mai ales de încredere în acesta. Între cele două personaje se creează, treptat, o sinceră prietenie.

Filmul se prezintă ca o radiografie a vieţii de la Hollywood pe toate palierele sale, urmărindu-se modul în care se intersectează toţi aceşti oameni ai industriei cinematografice, care depind unii de alţii. Astfel, prin intermediul filmului lui Tarantino, „centrala generatoare de fantasme şi mode" a SUA este dezvelită şi prezentată în toată splendoarea nudităţii sale. Dincolo de faţada eclatantă de la suprafaţă, descoperim însă o altă lume. La nivelul cel mai înalt al deciziilor cu privire la natura filmelor şi a mesajelor pe care acestea trebuie să le transmită aflăm că se află mogulii, producătorii şi cei care finanţează filmele, aşa cum este *Marvin John Schwartz* (Al Pacino). Acestei categorii din vârful piramidei îi urmează marii actori şi regizori, aşa cum sunt *Bruce Lee, Steve McQueen, Roman Polanski* împreună cu soţia sa, *Sharon Tate*. Aceştia sunt urmaţi de actorii ce şi-au epuizat talentul, fiind oarecum „expiraţi", şi care acum au ajuns să deţină rolurile secundare din marile producţii sau se pregătesc pentru marea lor aventură în studiourile italiene, aşa cum sunt personajele fictive din film, *Rick Dalton* şi *dublura* sa, *Cliff Booth*. Acestora li se adaugă cei din zona periferică – o serie întreagă de figuranţi şi persoane „răpite de visul hollywoodian", ce ajung să practice prostituţia, să se ocupe cu traficul de droguri sau de tot felul de practici oculte, axate pe sex şi violenţă, reflectând complexele şi decadenţa unei lumi ce nu putea înţelege rostul războiului din Vietnam aflat în plină desfăşurare.

Dezastrul se produce atunci când personajele se despart de *umbra* lor. *Rick* se căsătoreşte şi vrea să înceapă o viaţă nouă ca om de afaceri, astfel că despărţirea de *Cliff* devine inevitabilă. În acest context al separării de *umbra* sa, se inserează forţele răului, reprezentate de adepţii sectei criminale conduse de *Charles Manson*, un fel de îngeri căzuţi ai Hollywoodului.

Filmul este un elogiu adus prieteniei și nevoii omului de a trăi într-o relație de încredere cu semenii săi, niciodată singur. Diavolul este, de fapt, arhetipul singurătății, al omului care și-a pierdut încrederea în binele din oameni. Filmul surprinde momentul în care asasinatele sectei lui *Manson* vor deveni realitate, arătând lumii că izolarea în lumea drogurilor și a prostituției nu este o soluție benignă la relele lumii, ci, din contră, deschide larg porțile răului suprem – nebunia sub forma diavolului revoltat.

Brad Pitt a meritat cu prisosință *Premiul Oscar 2020* atât pentru interpretarea sa de excepție, cât și pentru asumarea unui rol secundar pentru un actor obișnuit să fie „cap de afiș". El nu îl eclipsează pe Leonardo de Caprio, ci, din contră, îi potențează acestuia interpretarea actoricească ce poartă accente mai reflexive, caracteristice unui personaj mereu conectat la scenariul filmului și „la intrarea în pielea personajului" pe care trebuie să-l interpreteze.

La fel ca și în celelalte filme regizate de Quentin Tarantino, retragerea din propriul destin este imposibilă, încercarea lui *Rick* de a deveni un om obișnuit, un casnic, care să se ocupe cu mici afaceri, este sortită eșecului, spectatorul bănuind că moartea sa este iminentă în următorul atac al lui *Manson* care va acționa în noaptea ce va urma întocmai ca o mână implacabilă a destinului.

Personalitatea dublă

În filmul *Sala de lupte* (titlul original: *Fight Club,* 1999), regizat de David Fincher și avându-i ca protagoniști principali pe Brad Pitt și Edward Norton, care joacă rolul unui tânăr cu dublă personalitate, se reia tema filosofică a fricii de inconștient văzut de Carl Gustav Jung sub forma arhetipului *umbrei.*

Sala de lupte este o capodoperă a genului de film filosofic sau, altfel spus, a filmului de idei, fiind unul dintre cele mai controversate și discutate filme din anul 1999, recunoscut, totodată, pentru stilul său

inovator, dar și pentru faptul că a inspirat, asemenea filmului cult al lui Stanley Kubrick intitulat *Portocala mecanică* (titlul original: *A Clockwork Orange,* 1971), anumite cercuri de marginali spre practici antinomiste, distructive și autodistructive.

Succesul filmului a fost unul întârziat, încasările au fost modeste, iar producătorii au ezitat când au văzut săpunul roz drept emblema filmului pe afișul de promovare. Succesul i-a fost totuși garantat de celebritatea celor doi actori principali, Brad Pitt și Edward Norton.

Pe scurt, în acțiunea filmului, este vorba despre un insomniac (Edward Norton), pe care scenaristul preferă să-l numească, simplu, *Naratorul*, un om epuizat de muncă și aflat la limita supraviețuirii, care apelează la un medic psihiatru pentru a găsi un tratament medicamentos care să-i trateze gravele sale tulburări de somn. Medicul îi propune o cale de terapie alternativă ce presupunea să viziteze cercurile de terapie ale bolnavilor incurabili. Aici o întâlnește pe frumoasa și senzuala *Marla Singer* (Helena Bonham Carter), care suferea și ea de un sindrom oarecum ciudat, ca reacție la lumea stresantă în care trebuia să supraviețuiască. *Marla* ajunsese indiferentă față de viața ei, dar și în raport cu moartea. Trecea strada fără să se asigure, putând fi văzută ca o potențială sinucigașă. Filosofia ei de viață se reducea la faptul că, dacă oricum putea să moară în orice moment, atunci devenea o veritabilă tragedie faptul că nu murea. Îndrăgostit și fascinat, totodată, de această nouă colegă de la terapia în grup, care devine omniprezentă în grupurile la care participa, *Naratorul* își găsește o oarecare resemnare pentru situația sa. Incapabil de a iniția o relație normală cu o femeie datorită fragilității lui psihice, dominată de un Supra-Eu determinat de un tată indiferent afectiv față de el, *Naratorul* se vede în situația de a-și dezvolta un alter-ego produs prin materializarea pulsiunilor adânc reprimate la nivelul inconștientului. Acest alter-ego, ce trebuia să-i asigure un succes pentru viața sa psihică, nu va întârzia să apară pentru a rezolva problemele pe care *Naratorul,* din cauza inhibițiilor și auto-cenzurii excesive, nu putea să le împlinească. Apare astfel în scenă

un misterios comis-voiajor, pe nume *Tyler Durden* (Brad Pitt), un vânzător de săpun, dar și un amator pasionat de producerea explozibililor artizanali. Acesta inițiază o formă ciudată și oarecum barbară de terapie prin folosirea violenței extreme, ce ar trebui, în viziunea lui, să descarce agresivitatea masculină primară, moștenită genetic de toți bărbații din perioada când trăiau în stadiul pre-civilizațional ca vânători. Studiile lui Freud, precum *Dincolo de principiul plăcerii* și, mai ales, *Angoasă în civilizație* sunt relevante pentru a înțelege rațiunile unei astfel de terapii violente.

Această metodă ce folosește agresivitatea ca terapie pentru bolile psihice ajunge să se bucure de un uriaș succes și mai multe „cluburi de luptă" se formează în lumea subterană a fiecărui oraș. Ceea ce nu știu adepții noului cult creat de „Fight Club" este că inițiatorul și sufletul mișcării a depășit de mult stadiul normalității, terapia sa fiind, în definitiv, un eșec, căci, în realitate, *Naratorul* a devenit un monstru dirijat de această entitate – ce poartă numele de *Tyler Durden* – creată prin materializarea pulsiunilor ilicite reprimate în inconștient și care acum au prilejul să iasă la lumină, ruinând întreaga civilizație. Haosul inundă lumea la o scară globală. Ceea ce se petrece la nivelul unui individ frustrat se extinde într-o manieră patologică, sub efectul bulgărelui de zăpadă, la nivelul unor mari mase de bărbați decepționați, dezamăgiți, care devin o veritabilă armată anti-sistem, capabilă de cele mai mari atrocități sub forma unor iminente acte teroriste minuțios puse la punct de către *Tyler Durden.* Încet, dar sigur, *Durden* pune tot mai mult stăpânire pe personalitatea fragilă a *Naratorului,* care devine complet incapabil să se lupte cu o forță atât de terifiantă precum cea a propriului inconștient dezlănțuit.

Filmul *Sala de lupte* reia mai multe teme, așa cum este cea a convorbirii cu propriile halucinații, ce pot lua chipul diavolului, cum se poate observa în capitolul *Ivan și Diavolul* din romanul *Frații Karamazov* al lui Dostoievski, sau mai recenta temă a naturii ascunse din noi care preia, la un moment dat, controlul, ca în producția *Doctorul Jekyll și Domnul*

Hyde (titlul original: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1941) şi, în mod special, filmul *Psycho* al lui Alfred Hitchcock, cu celebra lui casă a ororilor.

Tema filmului este inspirată în mod evident de scrierile lui Freud, psihanalistul care descoperă valoarea pulsiunilor thanatice şi mai ales cât sunt acestea de distructive pentru civilizaţie. Pelicula *Fight Club* este o poveste despre puterea pulsiunilor inconştiente care, la un moment dat, pot pătrunde în mod violent în conştiinţă. În acest caz, pulsiunile inconştiente penetrează conştiinţa nu prin mijloace *soft*, de tipul actelor ratate, viselor, vorbelor de duh agresive sau sublimărilor, ci prin refugiul în maladia mentală, în ceea ce, îndeobşte, se numeşte *nebunie* sau, în cazuri extreme, când şi psihiatria poate să se considere depăşită, prin fenomene ce se pot încadra în categoria excepţionalului, definit momentan ca *posesiune demonică*. Sub acest aspect, filmul păstrează o anumită ambiguitate. Este greu de spus dacă *Tyler Durden* este doar o formă materializată a pulsiunilor reprimate sau o apariţie asemănătoare diavolului lui *Ivan* din *Fraţii Karamazov.* Poate fi o posibilă reprezentare a unui profund complex de vinovăţie asemenea celui al lui *Ivan* faţă de moartea tatălui sau chiar demonul care, preluând conştiinţa unui om suficient de fragil psihic pentru a ceda în faţa forţelor delirante, reuşeşte, prin suflul unui mimetism colectiv, să-şi transfere puterea asupra întregii omeniri, ruinând ceea ce numim, în mod obişnuit, civilizaţie.

Apogeul acestui complex mecanism de transfer îl constituie însă *Proiectul Haos,* iniţiat de *Tyler,* şi reprezintă o contrapondere la toate proiectele care l-au îndepărtat pe om de esenţa şi de natura sa originară, centrată pe *agresivitate, sex* şi *narcisism. Sala de lupte* din subsol, o veritabilă metaforă a inconştientului[98], se mută acum la suprafaţă, căpătând o mai mare amploare, exportată cu avionul la înălţimi copleşitoare în raport cu cele ale unei mansarde, simbol al unui Supra-Eu

[98] Aceeaşi simbolistică o regăsim şi în *casa* lui Norman Beates, din filmul *Psycho,* regizat de maestrul artei cinematografice, Alfred Hitchcock. Subsolul casei reprezenta o metaforă pentru Inconştient, parterul – pentru conştiinţa dominată de Eu, iar mansarda era Supra-Eul dominat de supra-potenta mamă a fiului ajuns un tulburat mintal, un criminal psihopat.

devenit patologic. Acum Supra-Eul survolează din cer, de la înălțimi ce pot deveni cosmice, în care omul va exporta în spațiul astral lumea sa plină de frustrări și angoase. De altfel, filmul începe cu o tulburătoare constatare, și anume că „atunci când se va dezvolta explorarea spațială, corporațiile vor fi cele care vor numi totul: sfera stelară IBM, Galaxia Microsoft, Planeta Starbucks". Supra-Eul inițiat de companii va fi unul impersonal, acționând la o scară globală și determinând reacții care vor fi, de asemenea, globale. Prin *Proiectul Haos,* agresivitatea refulată scapă de sub control, aducând odată cu ea la lumină Haosul, distrugerea întregii civilizații așa cum a evoluat aceasta până în prezent. *Proiectul Haos* încalcă regula parteneriatului dintre *Narator* și forța delirantă descătușată din inconștientul său, evident reprezentată de *Tyler Durden.* Este pentru prima dată când accesul la lumea interioară a inconștientului îi este interzis conștiinței, care devine astfel un simplu spectator, ocazional, la acțiunile forțelor delirante.

Tyler îl provoacă pe *Narator* să mediteze asupra sensului existenței sale: „Dacă ai muri acum, vreau să știu ce părere ai avea despre viața ta? (...) Nu mai încerca să controlezi totul; lasă lucrurile în seama lor."

Dezvăluindu-și adevăratele intenții, *Tyler* îi va mărturisi *Naratorului* viziunea sa asupra viitorului: „În lumea pe care o văd eu, vânezi elani în pădurea Marelui Canion, în jurul ruinelor Centrului Rockefeller. Vei purta haine de piele care vor dura o veșnicie. Te vei cățăra pe butuci groși de viță ce împresoară Turnul Sears. Iar când te vei uita în jos, vei vedea siluete mărunte mâncând porumb, întinzând carne de vânat pe banda preferențială a unei autostrăzi părăsite". Mesajul este unul clar împotriva *civilizației betoanelor,* indicând finalitatea distructivă a *Proiectului Haos,* ce dezvoltă, la nivelul inconștientului colectiv, nostalgia pentru epoca vânătorului, ce nu cunoștea nici fierul, nici betonul, ci doar natura în forma sa neîmblânzită. *Tyler* concluzionează: „Eliberatorul care mi-a distrus proprietatea mi-a modificat percepția asupra vieții. (...) Resping civilizația, în special posesiunile materiale".

Modul în care percepea *Naratorul*, expresie a Eului conştient, aceeaşi realitate o vedem în oglindă: „Acel apartament era viaţa mea. Nu a fost distrus apartamentul, ci eu am fost distrus".

Filmul prezintă eterna luptă dintre generaţii, dintre forţele conservatoare şi cele dinamice ale societăţii. În America s-a dat mereu, în acest sens, o luptă între modul în care trebuie înţeleasă ideea de *familie* şi cea de *proprietate*. După Marele Război, când s-au construit oraşele americane ale prosperităţii, erau la modă marile case familiale. A urmat apoi generaţia tinerilor rebeli, ce-şi doreau independenţa faţă de autoritatea familiei şi care s-au mutat la bloc, alegând apartamentele pe verticală. În *Fight Club,* chiar şi această lume pare că îşi atinsese deja limitele. Noua generaţie se simte constrânsă chiar de ideea de proprietate, în sensul clasic al cuvântului, pentru că a devenit o generaţie mobilă, la propriu şi la figurat, şi care încearcă să experimenteze formele primare de existenţă. Astfel, s-a dezvoltat un neo-nomadism, care dezlănţuie energiile sexuale, agresive şi narcisiste într-o manieră pe care civilizaţia, în forma sa tradiţională, nu o poate face. *Tyler Durden* este expresia patologică a acestor noi oportunităţi pe care lumea actuală le-ar putea oferi unei generaţii dispuse să o ia de la capăt. *Tyler* rezumă starea de spirit a acestei generaţii frustrate: „Cine suntem noi? Suntem consumatori. Suntem produse derivate din obsesia lor pentru stilul lor de viaţă. (...) Auto-perfecţionarea este sinonimul masturbării." Pe acest fond de revoltă anti-sistem apare şi iluminarea – Marea Învăţătură a *Fight Clubului*: „La naiba! O întreagă generaţie ce pune benzină, serveşte la mese, sclavi cu gulere albe; publicitatea ne face să alergăm după maşini şi haine, ne luăm slujbe pe care le urâm ca să cumpărăm tâmpenii absolut inutile, suntem copiii neînsemnaţi ai istoriei, fără un scop sau o patrie. N-avem niciun Mare Război, nicio Mare Recesiune, Marele nostru Război este un război spiritual, Marea noastră Recesiune e viaţa noastră. Am un război cu televiziunea care ne-a făcut să credem că vom deveni milionari, vedete de film sau vedete de muzică rock. Dar nu este aşa şi ne dăm seama

ușor de aceasta și suntem foarte afectați!". Mai mult, *Naratorul* constată și el imposibilitatea întemeierii unei familii în manieră tradițională, legată de o casă și o proprietate. „Sunt un bărbat tânăr de treizeci de ani... noi suntem o generație crescută de femei; la ce ne-ar mai trebui o femeie în plus".

Regizorii au construit bine locul casei în care s-a refugiat *Naratorul* din calea civilizației la care nu se poate adapta. Aceasta seamănă izbitor de mult cu locuința semi-abandonată din filmul *Psycho*. Casa devine și în acest caz un veritabil simbol pentru mintea destructurată a *Naratorului*, deși putea aminti și de o epocă normală, când familiile aveau o mare proprietate privată, ce le-ar fi oferit demnitate și libertate și unde ar fi trebuit să locuiască în armonie. Numai că acest vis american al unei familii independente și fericite a fost spulberat de individualismul și egoismul societății de consum pentru care toți oamenii sunt, în egală măsură, vinovați. Casa, altădată un spațiu al ordinii și coerenței, devine acum unul al unei destructurări accentuate a personalității *Naratorului*.

Alături de iubita sa *Marla* și de alter-ego-ul său patologic, *Eroul anonim* sau *Povestitorul* intră într-o lume a absurdului, care nu se va limpezi decât în momentul descoperirii stării de fapt, marcată de o severă maladie mentală ce-i acaparează și ultimele spații restante de normalitate din mintea sa devenită acum extrem de fragilă. Odată ce-și înțelege situația în care se găsește, el exclamă: „Tyler este coșmarul meu". Un coșmar care, totuși, are rațiunea sa de existență: „Eu sunt ceea ce doreai să fii. Arăt așa cum vrei tu, mi-o trag așa cum vrei tu, sunt inteligent, competent și, mai ales, liber așa cum tu nu ești".

Filmul prezintă, de fapt, o mare provocare, care trimite la mitul lui Gyges al lui Platon, din dialogul *Republica*: „Cum am acționa dacă nu am fi văzuți de ceilalți?". În cazul de față, cum am acționa dacă noi nu ne-am vedea atunci când acționăm, dacă ar acționa altcineva în locul nostru, un avatar? Pentru *Narator*, *Tyler* este, de fapt, un avatar ce-i permite, din punctul său de vedere, să-și împlinească cele mai nă-

trușnice gânduri fără a fi văzut de elementul de cenzură, de Supra-Eu. *Naratorul* realizează dependența de acest alter-ego malefic și aduce în scenă replici identice cu cele din *Întâlnirea lui Ivan cu diavolul* din *Frații Karamazov*[99]: „nu te ascult pentru că nici măcar nu exiști", „ești doar o halucinație" sau „ești doar o voce în capul meu".

Ceea ce demonstrează însă magistral filmul *Fight Club* atunci când alternează imaginile surprinse de camerele stradale și cele văzute de *Narator* în *innerspace*-ul său, în care se confruntă în mod real cu alter-ego-ul *Tyler*, este faptul că viața interioară rămâne un mister ce nu poate fi înțeles prin reducere doar la cauzele sau determinațiile lumii exterioare. Ceea ce vedem cu ochii minții este o altă realitate decât aceea a lumii așa-zis obiective, surprinsă în memoria camerelor de filmat. Regizorul pendulează magistral, pe întreg parcursul filmului, între viața interioară și cea exterioară a *Naratorului,* reușind să creeze o ambiguitate pe care o păstrează până inclusiv în scena finală, în care nu știm cu precizie prin a cărui minte vedem lumea: cea a *Naratorului* sau a acelui alter-ego patologic, *Tyler Durden*, produs prin materializarea pulsiunilor ilicite, refulate la nivelul unui inconștient ce nu mai era capabil să le elibereze pe căile tolerabile din punct de vedere al normalității psihice.

Adaptarea romanului omonim a fost făcută de Jim Uhls, care a fost lăudat pentru fidelitatea sa față de povestea originală. Filmările s-au realizat în jurul orașului Los Angeles și pe platourile *Century City*. Regizorul a folosit de trei ori mai mult film decât pentru o producție hollywoodiană obișnuită, iar luptele au avut o coregrafie complexă și au fost cât se poate de realiste, până la lovituri care tăiau răsuflarea.

Pelicula a folosit numeroase efecte speciale și imagini generate pe calculator (cum ar fi neuronii din generic sau colapsul blocurilor de la final). *Fight club* a fost filmat în Super 35 pentru maximă flexibilitate. Regizorul a creat o atmosferă normală prin montaj, încadratură,

[99] F. M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, traducere de Ovid Constantinescu și Izabela Dumbravă, Editura Univers, București, 1982, p. 427

unghiulație, lumină și sunet pentru *Narator* și alta mai dezechilibrată, hyper-reală și destrămată pentru *Tyler,* pentru a sugera ceea ce avea să urmeze pentru *Narator.* Încă de la începutul filmului, înainte ca *Naratorul* să fi făcut cunoștință cu *Tyler,* acesta apărea pentru câteva fotograme în diferite cadre. După cum explica regizorul, „*Naratorul* îl creează pe *Tyler,* dar acesta se află încă la periferia conștiinței acestuia". S-au preferat culorile puternice pentru haine și machiaj, iar echipa de filmare a folosit lumină naturală de câte ori a putut.

Pentru scenele de luptă, regizorul a ales lumină fluorescentă, însă a avut grijă ca scenele să fie suficient de întunecate ca să nu se vadă ochii (tehnica lui Gordon Willis), ci doar leziunile personajelor. Majoritatea filmărilor au avut loc noaptea, scenele de zi au fost realizate în locuri umbroase, iar pentru scena celebră din subsolul tavernei lui *Lou,* regizorul a folosit lămpi ieftine pentru a crea acea lumină difuză. Cadrele au fost, inițial, fixe și obiective, apoi camera s-a mutat în unghiul subiectiv al luptătorului, urmărindu-i mișcările asemenea unui spectator, fapt ce a creat senzația de autenticitate a imaginilor. Dar poate că scena finală în care se prăbușesc unul câte unul, prin implozie controlată, Turnurile Gemene de la World Trade Center este cea mai bine realizată din film prin maxima ambiguitate pe care o creează în legătură cu identitatea finală a teroristului psihopat.

Ar mai fi un element care face din acest film – cel puțin pentru mine, care scriu aceste rânduri – unul greu de uitat și care are legătură cu difuzarea acestuia în programul HBO România ca premieră chiar în seara de 10 septembrie 2001. A doua zi, pe data de 11 septembrie 2001, la vremea prânzului în România, micile ecrane erau inundate cu imagini a ceea ce părea a fi o simplă reluare a viziunii hollywoodiene: colapsarea Turnurilor Gemene în fum și foc în urma atacurilor teroriste. La New York, la ora 9 dimineața, filmul devenise instant realitate, una mai mult decât înfricoșătoare, mai degrabă terifiantă, absurdă și totalmente demențială, mai ales că era mai autentică, mai tangibilă și nu o simplă ficțiune audio-vizuală. Odată cu 11 septembrie 2001, ima-

ginarul suprarealist al secolului XX a intrat în lumea reală, dar chiar şi acum puţini sunt dispuşi să recunoască acest lucru.

Arhetipul *morţii* în cinema

Există mai multe ocazii în care moartea se impune pe ecrane alcătuind multiplele faţete ale unui arhetip cu o lungă tradiţie în analiza filosofilor.

Moartea ca sfârşit de lume

În arta cinematografică, un pretext clasic pentru aducerea morţii în scenă este războiul, insistându-se pe imagini care conţin cadre de luptă şi câmpuri nesfârşite de cadavre. Un exemplu semnificativ îl oferă filmul *Apocalipsul acum* (titlul original: *Apocalypse Now*, 1979), în regia lui Francis Ford Coppola, a cărui acţiune este plasată în timpul Războiului din Vietnam. Marlon Brando joacă un rol extrem de solicitant. El este *Colonelul Walter E. Kurtz*, un militar psihopat, care devine stăpânul unei regiuni din Vietnam, unde introduce propriile lui reguli absurde şi sadice în rândul populaţiei locale pe care o terorizează. *Căpitanul Benjamin L. Willard* (Martin Sheen) este trimis cu misiunea de a-l opri şi a-l aresta pe *Colonelul Kurtz*. Confruntarea dintre cei doi este şi un bun prilej pentru regizorul Francis Ford Coppola de a scoate în evidenţă crimele şi ororile războiului, drogurile, destructurarea psihică şi mai ales absurditatea ierarhiei şi disciplinei militare într-o lume care şi-a pierdut reperele. Vietnamul este prezentat ca un fel de iad terestru în care toate valorile au fost răsturnate, nemaifiind nimeni care să-i poată trage la răspundere pe aceşti oameni înarmaţi, care duc un război ale cărui raţiuni nu le prea înţeleg, ajungând să-şi creeze propriile lor atitudini şi idei despre ceea ce trebuie să se întâmple acolo. Iraţionalul este justificat

tocmai prin faptul că raţiunea nu-şi mai găseşte nicio justificare. Filmul este o capodoperă, întrucât surprinde absurdul războiului care nu are o motivaţie precisă, fiind lipsit de orice fel de justificare morală.

Moartea ca descompunere

În această categorie tematică se încadrează filmele care pun accentul pe oroare, pe filmarea descompunerii, aşa cum este scurtmetrajul suprarealist *Câinele andaluz* (titlul original: *Un chien andalou,* 1929), realizat de regizorul Luis Buñuel şi artistul Salvador Dalí, ultimul impunându-i, de altfel, stilul propriu. Pornindu-se de la tabloul descompunerii, temă des întâlnită în creaţiile daliene, filmul include câteva modele simbolice, cum ar fi descompunerea buzelor, element care trimite la sexualitate şi moarte.

Moartea ca banalitate

Odată cu filmele *western*, moartea devine o banalitate. Această categorie de filme prezintă, în mod obişnuit, viaţa unui bărbat singuratic, care adeseori este fie un *cowboy*, fie un *sheriff* dedicat aplicării legii. De regulă, în astfel de producţii cinematografice, violenţa armelor este extremă, iar „personajele cad ca muştele"[100]. Tema a fost magistral folosită în *Rio Bravo* (titlul original: *Rio Bravo,* 1959), în care celebrul actor american John Wayne (1907 – 1979) interpretează rolul şerifului justiţiar.

Moartea şi crima

În producţii cinematografice precum *Psycho* (1960), *Catifeaua albastră* (titlul original: *Blue Velvet,* 1986) sau *Crima din Orient Express* (titlul original: *Murder of the Orient Express,* 2017), nu moartea este

[100] Edgar Morin, *op. cit.*, p. 363

cea care contează, ci crima. Filmul aduce cu sine o estetică a crimei, punându-se accent mai mult pe efectul emoţional al actului morţii decât pe moartea în sine.

Moartea şi comedia

În comedii nu apar morţi în formă de descompunere, ci ca fantome, ca vampiri, ca schelete, alături de sicrie, cu alte cuvinte „morţi în stare bună". Exemple din acest tip pot fi *Balul vampirilor* (titlul original: *Dance of the Vampires,* 1967) sau *Dracula, Un mort iubăreţ* (titlul original: *Dracula: Dead and Loving It,* 1995).

Moartea simbolică sau sacrificiul

Filmul francez *Patimile Ioanei d'Arc* (titlul original: *La Passion de Jeanne d'Arc,* 1928) prezintă moartea unei virgine ce devine victima sacră a unui sacrificiu. Filmul este revoluţionar prin însăşi tehnica folosirii prim-cadrelor fixate pe cele mai intime detalii ale feţei actriţei franceze, de o expresivitate rară, Renée Jeanne Falconetti (1892 – 1946), cea care o interpretează pe Ioana.

Moartea este, de fapt, un început

Se întâmplă câteodată în filme ca să nu se oprească totul odată cu moartea, ci, din contră, abia cu moartea să înceapă viaţa.

Spre exemplu, personajele principale „se trezesc" după un accident mortal şi constată că au devenit fantome, aşa cum ne prezintă comedia fantastică *Topper* (titlul original: *Topper,* 1937), în regia lui Norman Mcleod, sau, odată ce sunt morţi, ei ajung „în nori", de unde sunt trimişi înapoi pe Pământ pentru a îndeplini o anumită misiune, de obicei pentru a facilita iubirea, poveste prezentată şi de filmul american *A Guy Named Joe* (titlul original: *A Guy Named Joe,* 1943), regizat de Victor Flemming. Filmul francez *Orfeu* (titlul original: *Orphée,* 1950),

aparținând genului fantastic și avându-i ca regizor pe Jean Cocteau, iar în rolul principal pe Jean Maris (1913 – 1998), prezintă situația în care protagonistul este un călător între vii și morți, precum în clasicul mit al lui Orfeu și Euridice.

Scene din drama *Orphée* (1950), regizat de Jean Cocteau, cel care a scris și scenariul filmului

Moartea albă are parfumul otrăvit al libertății

Drogurile și întregul arsenal al consecințelor pe care le implică consumul acestora au inspirat mari regizori și actori să realizeze veritabile filme-operă de artă pe această temă.

Unul dintre filmele care deschide acest subiect atât de dureros din viața societății moderne, ce lovește mai ales tânăra generație, este și pelicula *Singuraticii* (titlul original: *Easy Rider*, 1969), care îi are în rolurile principale pe Peter Fonda, Dennis Hopper, Jack Nicholson și Terry Southern. Produs de Peter Fonda și regizat de Dennis Hopper, la debutul carierei sale, *Easy Rider* a devenit faimos pentru faptul că în film s-au folosit droguri adevărate pe post de marijuana sau alte substanțe halucinogene.

Producția cinematografică tratează ca temă principală căutarea libertății și faptul că aceasta, odată găsită, devine imposibil de gestionat. Omul nu este făcut să fie liber, deși își dorește acest lucru. Fiind ființă socială, el trebuie să se supună normelor impuse de majoritate. Titlul este sugestiv pentru faptul că personajele din film sunt într-o veritabilă goană a destinului. Doi tineri, *Wyatt* (Peter Fonda) și *Billy* (Dennis Hooper), buni prieteni, suflete rebele pereche, descoperă o modalitate rapidă de a face bani prin traficul de stupefiante de mare risc. Având mulți bani, ei își satisfac toate curiozitățile pornind într-o călătorie de-a lungul Americii pe motocicletă și abordând un comportament de *hippie.* Pleacă din Los Angeles, orașul lor natal, și se îndreaptă spre New Orleans pentru a participa la *Mardi Gras*, o sărbătoare a morții și a învierii, un carnaval al libertății, în cadrul căruia, sub o mască ce ascundea identitatea persoanei, totul era permis, inclusiv sexul în cimitire sub influența drogurilor. Prin participarea la acest carnaval, tinerii doreau să ajungă într-un fel de paradis al orgiilor.

Cu toate că au bani și droguri, *Wyatt* și *Billy* nu sunt fericiți, deoarece lumea din jurul lor este absurdă, lipsită de sens și incapabilă

să se bucure de frumusețile vieții. Cei doi descoperă o atmosferă tensionată, specifică Statelor Unite ale Americii în acele vremuri obsedate de Războiul din Vietnam și pericolul comunismului. Tinerii arată ca doi zei veniți din iadul șoselelor, interogând metafizic omenirea cu privire la problema libertății și a fericirii. Conștienți că libertatea lor este un concept-stare de fapt pe care societatea nu-l va putea tolera, ei nu reușesc să se bucure nici de libertatea lor de motocicliști fără niciun fel de obligații, fiind împușcați de un individ revoltat de atitudinea lor, ostentativ liberă, de hipioți.

După anii 1990, lumea drogurilor nu mai seamănă cu acea reverie poetică specifică tendinței *hippie*, ci mai mult cu un veritabil coșmar. Filmul care surprinde cel mai bine acest infern al drogurilor este *Requiem pentru un vis* (titlul original: *Requiem for a Dream*), o dramă psihologică cu un puternic impact vizual, realizată în anul 2000 și regizată de Darren Aronofsky, avându-i pe Ellen Burstyn, Jared Leto, Jennifer Connelly și Marlon Wayans în rolurile principale.

Filmul aduce în prim-plan dorința oamenilor de a-și depăși condiția existențială prin folosirea substanțelor ce provoacă stări modificate ale conștiinței. Astfel, personajele care apelează la droguri evadează din viața cotidiană care nu le aduce decât frustrări. Cele patru personaje principale – *văduva Sara,* fiul ei *Harry, iubita lui Harry* și *prietenul acestuia* – sunt propulsate direct într-o altă lume în care, cel puțin pentru scurt timp, toate așteptările le sunt satisfăcute. Numai că totul are și un preț, scurta bucurie a satisfacției de sine făcându-i cât de curând să descopere că drogul are și un revers care le ruinează sănătatea fizică și psihică. Simțind o puternică dependență față de această substanță, personajele clachează unul după altul, ajungând în pragul morții inevitabile.

Filmul insistă pe ultimele clipe din viața lor, când toate sentimentele firești sunt profund alterate atât între părinți și copii, cât și între cei care altădată se considerau suflete-pereche. Aceste momente din viața lor se petrec la terapie intensivă, iar filmul copleșește prin muzica trepidantă ce însoțește aceste zbateri ale vieții în niște trupuri

care nu o mai pot susţine. Muzica stridentă, compusă de Clint Mansell, prinde cele mai tensionate acorduri la sfârşitul filmului, când este armonizată cu suferinţa agonizantă a unor oameni distruşi de propriile lor vanităţi pe care, cu ajutorul peliculei, i-am putut cunoaşte şi, chiar mai mult, i-am putut înţelege, devenind astfel contemporanii noştri.

Arhetipul *dublului* în cinema

Trebuie de semnalat faptul că prezenţa fantasticului este vizibilă mai mult în film decât în teatru sau în romane. Fantasticul se regăseşte în elementul său în cinematografie, manifestându-se în film şi prin faptul că eroul principal este invulnerabil, având calităţi mai mult decât excepţionale. După Primul Război Mondial, morţii, vampirii sau fantomele ocupau un sector bine reprezentat în filmele daneze, scandinave şi germane.

Între vampiri şi fantome, există o frontieră care separă materialitatea unui cadavru de imaterialitatea *dublului*. Fantomele sunt imateriale. *Vampirul* lui Caligari este deja mai atenuat. Vampirii de tip *zombi* sau cei de genul *Dracula*, la care se poate adăuga şi creatura hidoasă creată de *Frankenstein* au deja corpuri reale, sensibile.

Cazul special al vampirului

Pentru a înţelege cazul special al vampirului de pe marele ecran, trebuie să ne orientăm spre datele antropologiei morţii şi descompunerii cadavrelor.

Ritul funerar vizează izolarea morţilor în perioada descompunerii lor, perioadă tabu, în care se trăieşte cu cea mai mare intensitate oroarea faţă de morţi. În această etapă a descompunerii, *dublul* sau fantoma este încă legat(-ă) de cadavru. Aceasta nu este însă o fantomă

în adevăratul sens al cuvântului. Este o perioadă în care statutul fantomei este încă unul ambivalent.

Scene din filmul *Das Cabinet des Dr. Caligari*, realizat în anul 1920, în regia lui Robert Wiene

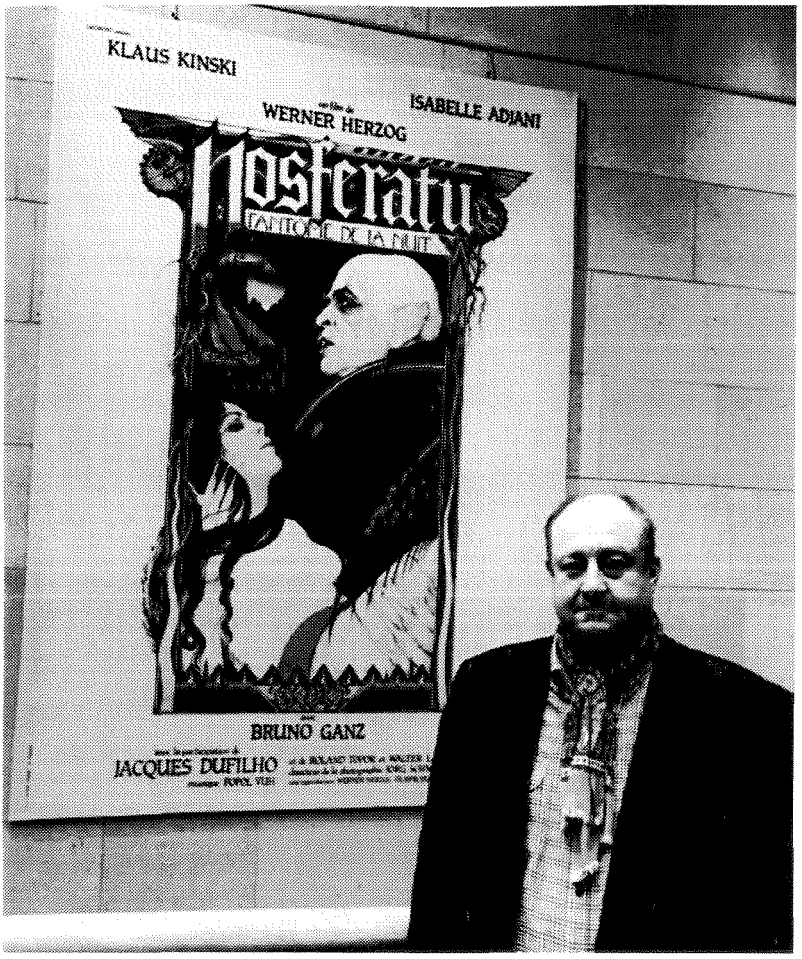
Dacă ritualurile funerare nu sunt bine făcute, dacă mortul este „rău" mort, dacă exorcismul religios al celor vii nu și-a îndeplinit rolul, atunci *dublul* poate rămâne cantonat încă în cadavrul pe care încearcă să-l hrănească cu sângele celor vii și, în acest caz, el se numește vampir, care este mai terifiant decât fantoma. Vampirii în stare pură se odihnesc ziua într-un sicriu, iar noaptea se trezesc și pleacă în căutarea sângelui uman care să le asigure substitutul de existență.

Primii vampiri ca personaje de film apar în cele două filme mute încadrate în expresionismul german *horror* care se dezvoltă între anii 1913 și 1933: *Cabinetul doctorului Caligari* (titlul original: *Das Cabinet*

des Dr. Caligari, 1920), regizat de Robert Wiene (1873 – 1938), și *Nosferatu, o simfonie a groazei* (titlul original: *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens,* 1922), în regia lui F. W. Murnau (1888 – 1931), care a fost puternic influențat de ideile a doi filosofi germani – Arthur Schopenhauer și Friedrich Nietzsche. Au urmat apoi filmele cu sonor, așa cum este *Vampirul* (titlul original: *Vampyr – Der Traum des Allan Grey,* 1932) și cele două serii care îl au ca personaj principal pe *Dr. Mabuse* și sunt realizate de Fritz Lang (1890 – 1976): *Das Testament des Dr. Mabuse* (titlul original: *Das Testament des Dr. Mabuse,* 1933) și *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse* (titlul original: *Die 1000 Augen des Dr. Mabuse,* 1960).

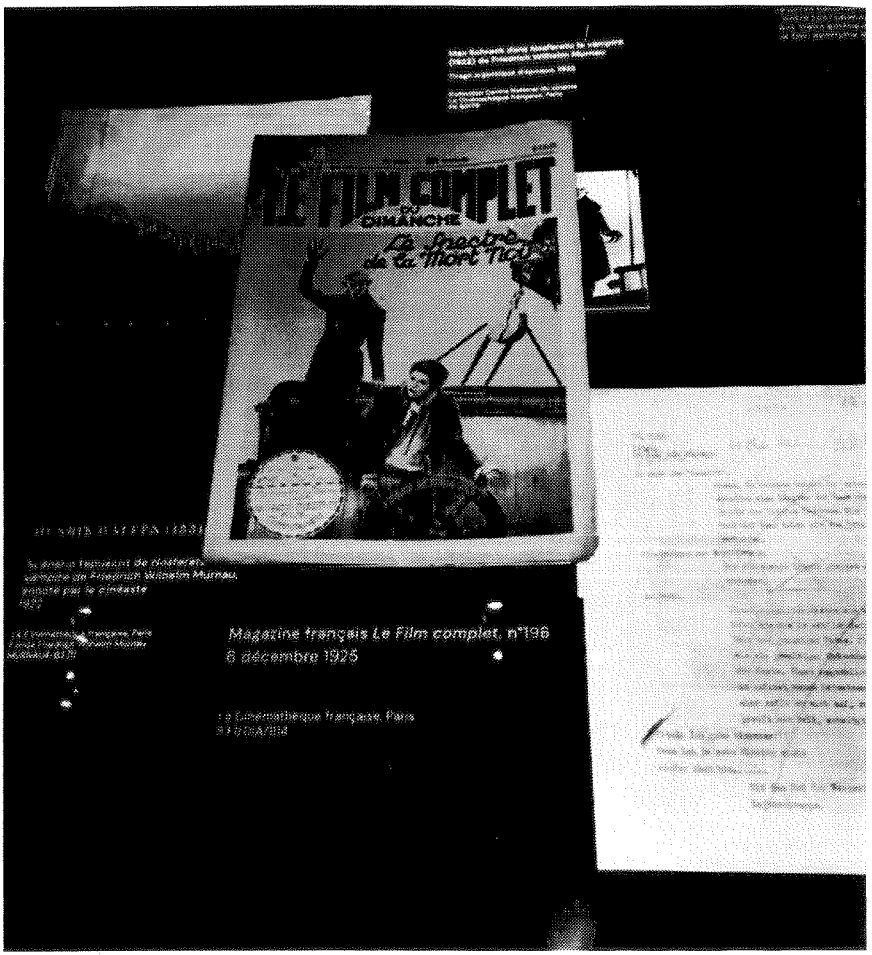
În cartea sa dedicată Diavolului, Robert Muchembled consideră că *Doctorul Caligari,* prin setea sa de putere și nebunia ucigătoare, evocă autoritarismul prusac și stigmatizarea celor care rezistă, fiind o anticipare într-o manieră premonitorie a apariției lui Hitler pe scena Europei.[101] Filmul evocă puterea hipnozei folosite pentru controlul mental al oamenilor, prin utilizarea tehnicii magice, oculte. În narațiunea filmului aflăm despre *un director de ospiciu* obsedat de un magician italian pe nume *Caligari,* care folosea hipnoza pentru a săvârși crime, terorizând astfel o comunitate de țărani în sânul căreia semănase groaza. La rândul său, *directorul ospiciului* începe să pună în practică tehnicile hipnotice ale lui *Caligari.* Violența și erotismul sunt folosite ca instrumente de control al minților oamenilor de către acest *director de ospiciu* ce-și descoperă tot mai mult abilitățile de mentalist, dorind să transforme întreaga lume într-un laborator de experimentare a puterii. Personajul folosit pe post de vampir de către directorul magician este însă *un pseudo-vampir,* fiind mai mult un nebun în transă hipnotică care ascultă de comenzile doctorului criminal.

[101] Robert Muchembled, *O istorie a Diavolului,* traducere din franceză de Emilian Galaicu-Păun, Editura Crater, București, 2002



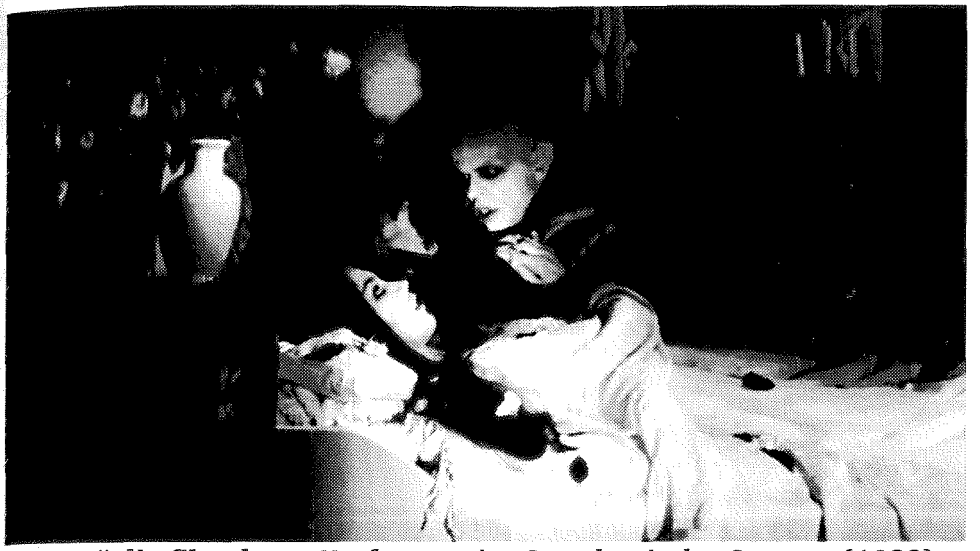
Afișul filmului *Nosferatu* (1922)
(Fotografie realizată de Gabriela Dumitrescu la Expoziția *Vampires, de Dracula à Buffy*, La Cinémathèque française, Paris, 20 decembrie 2019)

Filmul care a prezentat însă pentru prima dată un vampir autentic a fost *Nosferatu, o simfonie a groazei* (titlul original: *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens*, 1922), o producție cinematografică fără sonor, în regia lui Friedrich Wilhelm Munrau. Este însă semnificativ faptul că ambele filme au ca temă seducerea unei femei frumoase folosindu-se transa hipnotică, abilitate ce devine o trăsătură specifică tuturor vampirilor care au puterea de a paraliza conștiința victimelor lor.



Prezentarea filmului *Nosferatu* (1922) în revista franceză „Le Film" nr. 196, din anul 1925, alături de scenariul corectat al filmului
(Fotografie realizată de Marius Dumitrescu la Expoziția *Vampires, de Dracula à Buffy*, La Cinémathèque française, Paris, 20 decembrie 2019)

În anumite ocazii, regizorul a preferat să utilizeze filmarea în negativ pentru a-l reprezenta pe vampir și pentru a accentua ideea că acesta era *dublul* omului de altădată. Totuși, în *Nosferatu*, reprezentarea vampirului este una mai mult corporală.



Scenă din filmul mut *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922)
(Fotografie realizată de Marius Dumitrescu la Expoziția *Vampires, de Dracula à Buffy*, La Cinémathèque française, Paris, 20 decembrie 2019)

Într-o formulă a fizicii contemporane, *vampirul* reprezintă, de fapt, o antimaterie care se hrănește preluând esența materiei vii, sângele. Scopul *vampirului* este acela de a anihila în final întreaga materie vie condensată în om. Din acest motiv, filmul *Nosferatu* a degajat o asemenea oroare în epocă încât a creat o legendă care a ajuns să se perpetueze și în viața reală, devenind însuși blestemul care l-a lovit pe Murnau și i-a cauzat moartea timpurie într-un accident de mașină. La vremea aceea, accidentul a fost pus pe seama blestemului venit din partea lumilor obscure ale lui *Nosferatu*, asupra cărora Murnau a aprins reflectoarele și a îndreptat camera de filmat. În plus, acest film, reprezentativ pentru expresionismul german, a fost distrus la scurtă vreme de la lansare, deoarece era o adaptare neautorizată a romanului *Dracula*, scris de Bram Stoker în 1897. Unele cópii însă au fost păstrate, salvându-se astfel pelicula cu cel mai mare succes la public din cadrul expresionismului german.

În filmul *Cabinetul doctorului Caligari*, dar poate mai evident în producţia cinematografică *Nosferatu* se simte, în fapt, enorma frustrare a germanilor după înfrângerea din Primul Război Mondial, ceea ce îi face să considere că lumea pierdută de ei se găseşte sub influenţa unor forţe demonice al căror scop este să neantizeze civilizaţia occidentală. *Vampirul* reuşeşte să păcălească, să se strecoare şi chiar să seducă prin puterile sale oculte o lume care nu este pregătită să se apere în faţa puterilor sale demonice.

Publicitatea intensivă a filmului mut *Nosferatu*, *eine Symphonie des Grauens* (1922) în revistele de film din epocă: revista germană „Film-Tribüne" nr. 34/35 din 1921; revista germană „Film und Brettl", 1922; revista franceză „Le Film Complet du Jeudi"
(Fotografii realizate de Marius Dumitrescu la Expoziţia *Vampires, de Dracula à Buffy*, La Cinémathèque française, Paris, 20 decembrie 2019)

Filmul american *Dracula* (1931) este prima producţie cinematografică sonoră realizată oficial după romanul omonim al lui Bram Stoker, în care joacă magistral starul Bela Lugosi (1882 – 1956) în rolul *Contelui Dracula*, acel vampir din Transilvania al cărui sicriu este adus în Anglia cu vaporul. Lugosi este considerat cea mai bună întruchipare a *vampirului Dracula*, imaginea pe care el i-o dă acestui personaj devenind *vampirul arhetipal* pentru numeroasele producţii cinematografice, peste 170 la număr, care au urmat timp de aproape un

secol.[102] Având origine ungurească, Lugosi a fost, încă din 1927, „încarnarea" lui *Dracula* pe Broadway, dar în anii 1930, el devine *„vampirul etern"*.

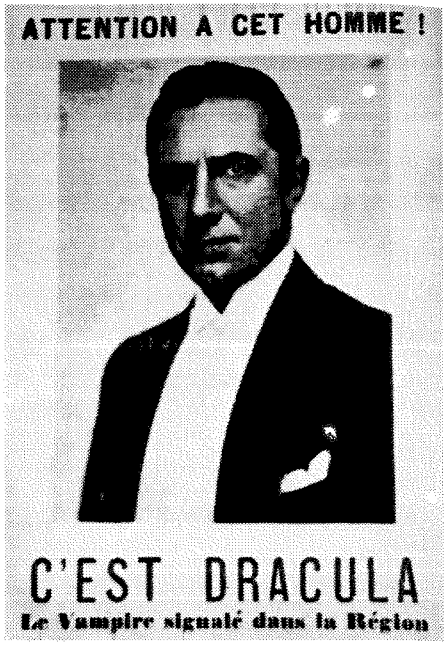
Când a apărut pe ecrane pentru prima dată, în 1931, filmul *Dracula* a dat naștere unor numeroase critici venite mai ales din partea publicului care părea să nu suporte șobolanii, păienjenii și mușteie asociate cu moartea, scena țipătului de copil în cimitir, scheletul din coșciug etc. Asociația Părinților și Profesorilor din America a cerut chiar retragerea filmului, considerând că dăunează copiilor, celor cu mintea slabă și altor categorii care l-ar putea viziona fără restricții.[103]

Poate cel mai semnificativ film din acest ciclu dedicat lui Dracula, inspirat direct din romanul omonim al lui Bram Stoker, este producția din 1992, intitulată *Dracula al lui Bram Stoker* (titlul original: *Bram Stoker's Dracula*) regizat și coprodus de Francis Ford Coppola. Aici accentul cade pe ambivalența *Minei,* cea care trebuie să aleagă între *Dracula,* care îi oferă nemurirea în această lume, însă prin latura ei întunecată, și iubitul ei, *Jonathan,* care îi oferă viața solară, dar care aduce simultan moartea, ce vine ca o consecință a păcatului originar, pe care *contele Dracula* nu îl poate însă accepta.

---

[102] Dintre numeroasele apariții ale celui mai cunoscut și mai popular vampir, putem exemplifica cu următoarele producții cinematografice: *Dracula* (1958), film britanic în stil gotic *horror*, regizat de Terence Fischer; *Count Dracula* (1970), regizat de Jesús Franco; *Dracula* (1992), regizat de Francis Ford Coppola; *Dracula: Dead and Loving It* (1995), o comedie *horror*, în care Leslie Nielsen transformă înspăimântătorul vampir într-un personaj ce stârnește puternice hohote de râs la fiecare apariție; *The Little Vampire* (1985), un serial de televiziune care se adresează copiilor, *Buffy the Vampire Slayer* (1997), un alt serial de televiziune dedicat adolescenților; *Dracula 3D* (2012), un film *horror*, o coproducție italo-spaniolo-franceză regizată de Dario Argento; *Hotel Transylvania* (2012), o comedie de desene animate pe computer, care spune povestea Contelui Dracula, proprietar al unui hotel ai cărui oaspeți sunt tot felul de monștri. Și exemplele pot continua cu alte zeci de filme.

[103] Dawn B. Sova, *op. cit.*, pp. 125 – 126



Afișul filmului *Dracula* (1931), în stânga, și panou de publicitate umoristică pentru actorul Bela Lugosi, în dreapta

(Fotografii realizate de Marius Dumitrescu la Expoziția *Vampires, de Dracula à Buffy*, La Cinémathèque française, Paris, 20 decembrie 2019)

În condiția sa inițială, *Dracula* este un luptător împotriva răului, reprezentat în film de armatele care îi invadează țara. Răul se dovedește a fi însă unul mult mai mare pentru că *Dracula* este trădat chiar în propria-i casă de către cei apropiați. În această țesătură a intrigilor de curte, el o pierde pe mult prea iubita sa soție *Elisabeta*, aflată în floarea vârstei. Această pierdere îl face să treacă de partea forțelor răului și ale întunericului, singurele care îi pot oferi șansa de a o reîntâlni pe iubita sa, dar într-un alt timp. La rândul său, *contele Dracula* devine un personaj ambivalent, sfâșiat între puritatea iubirii pentru *Mia*, întruparea de peste timp a *Elisabetei*, și natura sa monstruoasă, pe care a dobândit-o ca preț al posibilității călătoriei sale temporale.

Apogeul eșecului practicii funerare, care depășește în monstruozitate personajul vampirului, îl constituie filmele cu zombi (morții vii),

creaturi care se hrănesc la propriu cu carnea celor vii. Exemple din această categorie pot fi reprezentate de filmele: *Legenda vie* (titlul original: *I'am Legend*, 2007), care a influențat semnificativ dezvoltarea acestei categorii de filme *horror*, și *Ziua Z: Apocalipsa* (titlul original: *World War Z*, 2013), în care personajul principal *Gerry Lane*, jucat de Brad Pitt, în calitate de cercetător al Națiunilor Unite, trebuie să găsească o cale pentru a opri o pandemie cu zombi.

Arhetipul mortului viu: monstrul umanoid din filmul „Frankenstein"

La debutul filmului vorbit, producătorii au ales filmul *horror*, cu zombi și morți vii, între care reprezentativă este producția americană din 1931, intitulată *Frankenstein* (titlul original: *Frankenstein*), al cărei scenariu s-a bazat pe romanul *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, scris de Mary Shelley, în 1818. Filmul l-a avut ca regizor pe James Whale și a fost produs de studiourile *Universal Pictures*. Vizionat pentru prima dată pe 29 octombrie 1931, la teatrul *Granada* din Santa Barbara, California, filmul a fost greu de urmărit de public. Pe măsură ce se derula filmul, „oamenii se ridicau", ieșeau, intrau la loc și iarăși plecau, unele scene fiind mult prea violente, așa cum este aceea în care monstrul înecă o fetiță sau cea a profanării mormântului. Criticii au cerut imediat să se înlăture scenele violente, dar și pe aceea din laborator, unde Frankenstein își asumă rolul lui Dumnezeu atunci când „construiește" hidoasa creatură.[104]

Arhetipul fantomei

După ce efectele Marii Crize din anii 1929 – 1933 s-au estompat, filmele americane au exploatat comedia cu fantome. Debutul acestui gen îl constituie filmul *Topper* (titlul original: *Topper*, 1937), care spune

[104] *Ibidem*, pp. 150 – 151

povestea unui bărbat bântuit de fantomele unui cuplu căsătorit, amatoare de farse și distracție.

În cinematografie, fantomele par să aibă o importanță aparte, dar, în același timp, acestea sunt reprezentate sub o mare varietate. Există filme cu fantome seducătoare (filmul românesc *Domnișoara Christina*, 2013), cu fantome simpatice *(Blackbeard's Ghost*, 1968; *Ghost*, 1990; *Casper*, 1995) sau cu fantome amabile *(The Frighteners*, 1996), dar s-au produs și filme cu fantome antipatice (fantomele rele din *Casper*) sau chiar cu fantome terifiante *(Beetlejuice*, 1988; *Poltergeist*, 1982).

În general, *fantoma*[105] este exact *dublul* persoanei decedate, ambele având aceleași trăsături, aceleași costume, aceeași stare de spirit și își păstrează identitatea spirituală, deși uneori, precum în *Casper*, fantomele sunt nevoite să își uite identitatea umană. În filmele hollywoodiene, *fantomele* reprezintă *dublul persoanei*, în sensul că nu sunt cadavre în sine, renăscute, ci doar dublura imaterială a defunctului, care se degajă din corpul acestuia. Spre exemplu, în filmul *Topper* (1937), corpurile celor doi soți *Kerby*, rămân întinse pe jos, lipsite de viață, după accidentul de mașină, dar *dublul lui George Kerby* și cel *al soției sale Marion* se detașează și se comportă apoi normal în peisajul real. Mai întâi, *fantomele* apar ca spectre vizibile, dar imateriale. Apoi le vedem doar efectele, fără a mai fi vizibile. Oricum, de la *Topper* la *Ghost*, aproape că Hollywoodul nu a mai modificat licența *fantomei* cu nimic.

În condiția de *fantomă*, morții devin superiori celor vii deoarece dobândesc calități magice, cum ar faptul că devin invizibili, pot zbura, sunt omniprezenți, traversează pereții, calcă pe apă și pe nori etc. O altă putere magică, esențială, a *fantomei* este invulnerabilitatea, focul și gloanțele trecând prin aceasta fără să o poată afecta. Mai mult, are dreptul să fie prezentă printre cei vii.

---

[105] Filmul de referință pentru acest gen este *Fantoma* (titlul original: *Ghost*, 1990), realizat pe platourile Paramount Pictures și având-i ca protagoniști pe Demi Moore și Patrick Schwarze. Este o poveste despre o tânără aflată în pericol (Moore) și fantoma iubitului ei ucis (Swayze), care încearcă să o salveze.

Scene din comedia fantastică *Topper* (1937), regizată de Norman Z. McLeod, în care rolurile principale sunt jucate de Constance Bennett *(Marion Kerby)* și Cary Grant *(George Kerby)*

O astfel de viziune asupra morții este mai apropiată de aceea a omului arhaic, de gândirea de tip șamanic, care credea în ideea de *dublu*[106] și are mai puțin de-a face cu moartea în sensul său creștin.

[106] Astfel de aspecte sunt prezentate în lucrările antropologilor secolului XX, așa cum sunt Arnold Van Gennep, Edgar Morin sau Carlos Castaneda.

Hollywoodul se situează mai aproape de gândirea arhaică, deoarece scopul său este să aibă un grad cât mai mare de adresabilitate, de universalitate, imaginea morții trebuind să fie ușor recognoscibilă prin intermediul unor imagini arhetipale, ce trimit la structurile de gândire ale omului arhaic.

Remarcăm faptul că această reprezentare arhaică asupra morții o întâlnim în gândirea populară, dar și în conștiința infantilă (copiii cred în fantome, pe care și le prezintă ca *dubluri* corporale, dotate cu invizibilitate). Fiind o viziune universală, cinematografia a exploatat-o din plin.

Similarul fantomatic

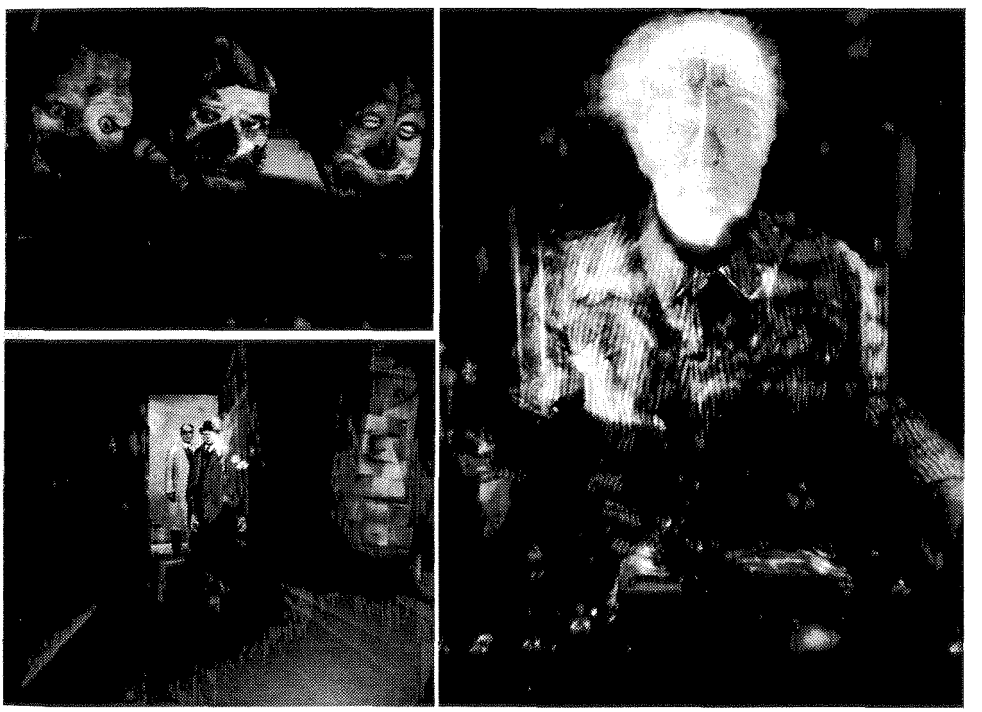
Există și un alt tip de *dublu* care apare în cinematografie încă din zorii acesteia. Este vorba despre un tip nou de manifestare a dublului pe care îl putem numi al similarului.

Similarul, de regulă fantomatic, nu este un mort, ci o entitate ce posedă caractere analoge cu cele ale morților. Există *un dublu al viilor,* așa cum se întâmplă înaintea morții *dr. Mabuse,* din filmul *Testamentul dr. Mabuse* (titlul original: *Das Testament des Dr. Mabuse,* 1933), când dublul acestuia se detașează de el și îi vorbește *doctorului* pe fondul unei muzicii angoasante.

De altfel, *Dr. Mabuse* nici nu mai este un om, ci o stare de spirit ce posedă oamenii, adulmecându-le slăbiciunile, așa cum face un animal de pradă. Memorabilă în acest sens rămâne scena în care *fantoma lui Mabuse* îl posedă pe *directorul spitalului de nebuni,* aflat într-un mare birou, pe pereții căruia sunt expuse măști cu chipuri exotice. De fapt, acestea sunt cranii de morți împodobite sub formă de mască idolatră, alături de cranii trepanate, ce trimit la diverse practici canibale.

Directorul spitalului citește textul lui *Mabuse* și, treptat, se contaminează de spiritul acestuia, reprezentat printr-o *fantomă* ce se așază pe fotoliu și intră în trupul nefericitului lector. Acesta citește cu o voce tot mai pătrunzătoare, care, spre final, se transformă în însăși

vocea *Dr. Mabuse:* „Sufletul umanității trebuie zguduit în adâncul său. Speriat de ceea ce este de nepătruns și de crima ce aparent pare fără sens. Crime care nu aduc beneficiu nimănui, al căror obiectiv unic este să inspire frică și teroare. Deoarece ultimul scop al crimei este să realizeze în final imperiul crimei". Preluând controlul asupra sufletului nefericitului *Director, Mabuse* continuă: „Un stat al unei complete insecurități și anarhii, fondat pe idealurile viciate ale unei lumi blestemate și condamnate la anihilare, când umanitatea subjugată de către teroare și crimă va fi condusă spre nebunie prin frică și groază și când haosul va deveni suprema lege, atunci timpul va veni pentru imperiul crimei". *Mabuse* își creează astfel lumile lui de teroare, o teroare subiectivă, căreia îi aparține în totalitate și pe care nimic nu o poate opri. Filmul arată că, de fapt, istoria este o multiplicare a falsului, o rostogolire subiectivă a răului, a morții, a păcatului. Lumea adevărată este doar ultima și dobândește statutul de adevăr numai prin simplul fapt că este *ultima.*



Scene din filmul *Testamentul Dr. Mabuse*, regizat de Fritz Lang

Fantoma dr. Mabuse este teribilă, obsedantă, percutantă, persecutantă şi mai ales criminală. În acest caz, asistăm la un fenomen de extremă influenţă a acesteia atunci când *doctorul director al azilului de nebuni* este posedat de către fantomă, care ajunge să îi dicteze toate actele criminale. Acest tip de fantomă aduce, odată cu ea, un curent de aer glaciar din lumea de dincolo.

Mefisto, dublura diabolică a lui Faust

Mai există un *dublu* extrem de interesant, cel al lui *Faust*, în filmul *Frumuseţea diavolului* (titlul original: *La Beauté du diable*, 1950), regizat de René Clair (1898 – 1981). Aici, *Mefisto* (Michel Simon) este cel care asigură *dublura diabolică a lui Faust bătrân,* în timp ce adevăratul *Faust*, întinerit (Gérard Philipe), experimentează bucuria vieţii. În forma acestui *dublu bătrân,* cu accente comice, ce ia chipul profesorului ramolit de odinioară, *Mefisto* vine să-i aducă aminte mereu *tânărului Faust* de starea sa iniţială şi mai ales de faptul că se află sub puterea pactului pe care trebuie să-l respecte. Conflictul dintre *noul Faust* şi amintirea a ceea ce a fost devine, în fond, însuşi miezul acestui film, îndemnând la o profundă reflecţie la sensul şi semnificaţia vieţii şi, mai ales, la ceea ce aduce aceasta cu adevărat important. Iubirea, puterea, cunoaşterea, datoria morală şi sacrificiul – toate aceste elemente fundamentale pentru existenţă provoacă sufletul damnat al lui *Faust* să ia o decizie: viaţa merită cu adevărat trăită sau este doar un vis ce se termină stupid, aidoma sfârşitului bătrânului profesor, blazat şi dezamăgit, incapabil să-şi mai ducă de nas discipolii spre cunoştinţele academice, care, în realitate, nu aveau nicio valoare pentru viaţa lor. Filmul aduce un elogiu *bunului simţ* cartesian, care, dacă este urmat, are puterea de a-l învinge chiar şi pe Diavol.

Dublul poate fi bun sau rău

Antropologii care se ocupă de sepultură știu că acolo unde există o paradigmă culturală ce impune credința în existența unui loc după moarte, fie acesta Paradis, Infern sau Insulele Fericiților, *fantoma* există doar atâta timp cât se descompune cadavrul, rămânând atașată mai mult sau mai puțin de acesta. Ea este periculoasă, gata să facă rău și nu își poate găsi locul în lumea de veci decât după descompunerea completă a cadavrului. Numai după această eliberare de cadavru, fantoma este oprită să mai acționeze în lumea celor vii. Când un mort nu este primit în lumea de dincolo, el revine asupra celor vii, fără a fi însă chemat de aceștia. El este, în acest caz, *a priori* periculos și malefic. Acest tip de fantomă îl întâlnim în numeroasele ecranizări după piesa shakespeariană *Hamlet,* realizate în anii 1948, 1990, 1996 și 2000.

Există însă și fantome benevole. Prima fantomă care suferă un astfel de proces de metamorfozare și care primește drept răsplată dreptul de a se reîntrupa este aceea a personajului principal din filmul *Vagonul* (titlul original: *Körkarlen*), realizat în anul 1921 de către regizorul suedez Victor Sjöström (1879 – 1960) și cunoscut mai bine în varianta engleză ca *The Phantom Carriage* (în românește: *Căruța fantomă*).

În antropologie, astfel de fantome sunt cunoscute ca prezențe ale zeilor sau ale unor oameni de excepție care au ajuns la desăvârșire sufletească, cum ar fi zeii lari ce-i reprezintă pe strămoșii ocrotitori. În această serie se încadrează și fantomele benevolente ale rudelor apropiate. Există și fantome protectoare, așa cum este cea care apare în *A Guy Named Joe* sau sub forma personajului *Kerby* din filmul *Topper*. Odată cu fantomele din filmul *Topper*, producțiile hollywoodiene prezintă un fapt nou: fantomele optimiste, ce vor crea acel celebru *American Way of Death*.

Rezumând, există *trei tipuri principale de morți* de care s-a folosit filmul încă din perioada sa de început:

1. vampirul, văzut ca personaj malefic; cele mai reprezentative pelicule cinematografice sunt *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens* (1922) și *Dracula* (1931);

2. fantomele neconsolate; ilustrativ în acest sens este filmul *Ghost* (1990), al cărui protagonist este Patrick Swayze;

3. fantomele gentile, care aduc noroc; acestea sunt prezente în producții cinematografice precum *Topper* (1937), *Blackbeard's Ghost* (1968) sau *Beetlejuice* (1988).

Scene din filmul *A Guy Named Joe* (1943), produs în studiourile Metro-Goldwyn-Mayer și regizat de Victor Fleming

Arhetipul naturii ascunse din noi

Un alt tip de *dublu,* specific filmelor anglo-saxone, este cel care surprinde latura bestială din om. În acest sens se remarcă filmul *Portretul lui Dorian Gray* (titlul original: *The Picture of Dorian Gray,* 1945), realizat de Albert Lewin (1894 – 1968) sau filmul *horror Doctorul Jekyll și Domnul Hyde* (titlul original: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1941) în regia lui Victor Fleming (1889 – 1949). Acest arhetip al naturii ascunse din noi este bine reliefat și în filmul, mai recent, din anul 2004, *Fereastra secretă* (titlul original: *Secret Window),* cu Johnny Depp în rolul principal. În film este vorba despre un scriitor de succes, *Mort Rainey,* care, după ce soția sa pierde o sarcină, este incapabil de a mai întreține relații sexuale cu aceasta, continuând un atașament mental neînsoțit însă și de posibilitatea implicării la nivel fizic. Soția, *Amy Rainey,* neglijată din acest punct de vedere, își găsește *un amant,* dar nu are curajul să-i mărturisească *soțului* noua ei relație. Acesta află, într-un târziu, de relația soției și dezvoltă o personalitate ascunsă, pe care inițial nu o conștientizează, dar care dezvoltă, la nivel inconștient, mai întâi, instincte criminale față de *soție* și *amantul* acesteia.

Filmul prezintă confruntarea dintre cele două personalități ale scriitorului: una firească și cealaltă ascunsă, criminală. În finalul acestei confruntări, personalitatea criminală, ce apare sub forma unui alt scriitor, pe nume *John Shooter* (John Turturro) și care îl acuză pe *Mort* de plagiat, iese învingătoare, preluând total controlul asupra lui *Mort Rainey.* Putem identifica în scenariul acestui film o anumită legătură și cu cei patru frați din romanul *Frații Karamazov* al lui Dostoievski, care reflectă, de fapt, natura complexă și uneori contradictorie a personalității scriitorului rus. În *Dmitri* îl regăsim, așadar, pe Dostoievski-militarul și condamnatul din Siberia; în *Ivan* glăsuiește acea față a intelectualului cu vocație academică; în *Alioșa* îl vedem pe misticul Dostoievski, iar în epilepticul *Smerdeacov* descoperim fața patologică a

autorului romanului, aşa cum a fost aceasta surprinsă şi de Sigmund Freud, în studiul său intitulat *Dostoievski şi paricidul.*

De asemenea, în acest gen de filme, îşi găsesc locul producţiile în care apar oameni care se transformă în animale feroce, cum ar fi *omul-lup*, personaj al producţiei cinematografice *Vârcolacul* (titlul original: *The Wolf Man,* 1941), temă reluată, în 2010, prin *remake*-ul *Omul-lup* (titlul original: *The Wolfman)*, sau în care transformarea este de altă natură, dar reflectă tot o forţă de necontrolat ce acţionează atunci când se trezesc pulsiunile agresiv sexuale din personaj, cum ar fi cazul omului verde – *Hulk* (2003) şi mai ales în continuarea *Incredibilul Hulk* (titlul original: *The Incredible Hulk,* 2008), un film în care Edward Norton oferă un recital de excepţie despre drama omului conştient, dar incapabil să controleze bestia din el.

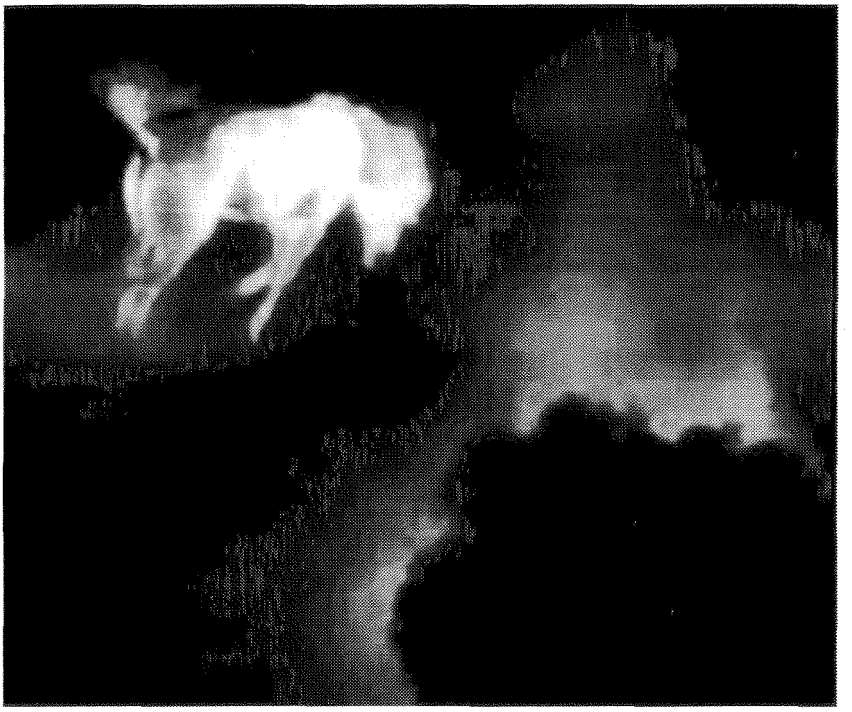
Arhetipul *duelului,* imaginea-confruntare

În *imaginea-mişcare,* un efect special îl are confruntarea între două elemente ce fac să apară un binom dinamic. Se transpune astfel, în *imaginea-mişcare,* o gândire binară de tipul „0 şi 1". Este gândirea specifică marilor confruntări, în care cel ce învinge trăieşte, iar cel care pierde moare sau dispare definitiv din cadru.

Gândirea binară, de regulă din cauza durităţii sale, nu lasă loc unor opţiuni alternative. Altfel spus, a treia posibilitate nu există *(tertium non datur).* Cu toate acestea, *imaginea-confruntare* este una extrem de productivă în arta cinematografică, stând la baza a numeroase producţii de filme de mare succes.

Confruntarea tip western

În cinematografie, filmul *western* este exemplul clasic de confruntare binară. În finalul filmului, acțiunea se desfășoară, de regulă, într-un spațiu gol – fie o stradă pustie, prăfuită, indicând un fel de loc originar al nașterii lumii, fie un deșert fără identitate precisă, în care apar doi pistolari. Cel care rămâne devine „1", iar toți cei care mor, în frunte cu șeful bandei răufăcătoare, devin „0".



Scena reprezentării vântului ca pe un cal alb, în filmul american mut *The wind* (1928), regizat de Victor Sjöström

Confruntarea „pe toate planurile"

Unul dintre ultimele filme americane mute, *Vântul* (titlul original: *The Wind,* 1928), regizat de Victor Sjöström, este un film clasic al *confruntării pe toate planurile,* în care, de această dată, apare pe ecran

o eroină pe nume *Letty Mason*, magistral interpretată de Lillian Gish (1893 – 1993), numită acum „The First Lady of American Cinema". Gilles Deleuze face o prezentare excelentă a filmului, punând accentul pe valențele sale filosofice: „Vântul nu încetează să bată peste câmpie. E aproape o lume originară naturalistă sau chiar un spațiu oarecare expresionist, spațiul vântului ca afect. Dar este și o întreagă stare de lucruri care actualizează această putere, combinând-o cu cea a preeriei, într-un spațiu determinat, Arizona: un mediu realist. O fată venită din Sud ajunge în acest ținut cu care nu este obișnuită și se trezește prinsă într-o serie de dueluri, duel fizic cu mediul, duel psihologic cu familia ostilă, care o primește, duel sentimental cu asprul cowboy care este îndrăgostit de ea, duel corp la corp cu negustorul de vite care vrea să o violeze. Ucigându-l pe negustor, ea încearcă cu disperare să-l îngroape în nisip, dar vântul descoperă de fiecare dată cadavrul. Este momentul în care mediul îi lansează cea mai puternică provocare și în care ea atinge punctul culminant al duelului. Atunci începe reconcilierea: cu cowboy-ul, care o înțelege și o ajută; cu vântul, a cărui putere o înțelege, timp în care simte născându-se în sine un nou mod de a fi"[107].

Filmul excelează în inovații de imagine. Scena în care un cal sălbatic, un mustang dezlănțuit, se suprapune peste imaginea norilor pentru a proiecta la nivel fantastic povestea cowboy-ului despre vântul de nord, asemuit cu un cal fantomă mânat de diavolul însuși, este una dintre cele mai impresionante din întreaga cinematografie. Această scenă este dublată ca valoare doar de aceea în care vântul zădărnicește orice efort al femeii îngrozite de a acoperi urma faptei sale criminale. Efectele speciale folosite de către Victor Sjöström deschid o nouă eră în cinematografie, reușind să surprindă zbuciumul din viața lăuntrică a personajelor, prin coborârea camerei la nivelul fantasiei lor.

[107] Gilles Deleuze, *op. cit.*, pp. 201 – 202

Confruntarea cu civilizația coruptă

Filosoful francez Gilles Deleuze (1925 – 1995) vede confruntarea dintre om și mediul extern ostil într-un sens mai larg, extins în diverse forme. Atunci când mediul natural, pe care l-a experimentat ca ostilitate generică omul arhaic, nu există, acesta este substituit, inventându-se noi cadre de disensiune. O astfel de lume heteroclită devine cea a barurilor, a mediilor prohibite, a sălilor de biliard etc., unde oamenii sunt ademeniți de tot felul de vicii care îi duc spre pierzanie.

Tema din *Vântul*, respectiv salvarea frumoasei dintr-un mediu al pierzaniei – ostilitatea venind aici din partea civilizației corupte din localuri, veritabile refugii ale disperării – este reluată în filmul clasic *Râul fără întoarcere* (titlul original: *River of No Return,* 1954), în care Marilyn Monroe, tânăra animatoare dintr-un bar, este salvată din acel mediu potrivnic de eroul masculin al filmului, interpretat cu multă forță de Robert Mitchum, care o readuce în mediul pur al naturii prietenoase omului.

În același sens al confruntării cu o civilizație decăzută până în zonele sale cele mai abisale, un fel de combinație între *western*, film de arte marțiale și film polițist, este și producția cinematografică *Sin City* (titlul original: *Sin City,* 2005), un film *neo-noir* cu o distribuție mai mult decât prestigioasă (Jessica Alba, Mickey Rourke, Clive Owen, Bruce Willis), în care rolul principal al omului care se opune păcatului, fără a fi el însuși un pur, este cel al unui polițist infailibil, *Marv*, interpretat de Mickey Rourke.

Confruntarea cu societatea viitorului

O formă de confruntare terifiantă este și aceea cu societatea viitorului, un viitor însă care se dovedește non-uman, căci aceasta va aparține mașinilor, roboților.

Prima realizare cinematografică clasică pentru un astfel de tip de confruntare futuristă îl reprezintă filmul regizat de Fritz Lang (1890 – 1976) în anul 1927 și intitulat *Metropolis,* o capodoperă a genului *science fiction,* în care, folosindu-se tehnica trucajelor, de o noutate deosebită pentru acea vreme, se prezintă povestea unui savant nebun care transferă viața dintr-un om (o femeie frumoasă) într-un *robot* cu aspecte exterioare feminine, dar fără suflet, ce devine malefic și terorizează întreg orașul Metropolis. Filmul încerca să sugereze, printre altele, și ideea heideggeriană conform căreia tehnica îi seduce pe oamenii care dețin puterea, ajungând să-i transforme în propriii săi sclavi și unelte, printr-o adorație ce aduce, mai devreme sau mai târziu, pierzania colectivă, apocaliptică prin dimensiunile pe care le atinge.

Ideea este reluată cu succes după șaizeci de ani, în 1984, în filmul lui James Cameron intitulat *Terminatorul* (titlul original: *The Terminator),* cu Arnold Schwarzenegger în rolul principal. Aici *robotul* vine din viitor, având misiunea unui asasin *cyborg* trimis înapoi în timp din anul 2029 de către o rasă de mașini controlate de inteligența artificială *Skynet* și care doresc să extermine rasa umană. Lupta dintre om și mașină va fi una în care mașina are de partea sa o netă superioritate tehnologică, omul având, în schimb, dorința disperată de a trăi și, mai mult, chiar o mai performantă posibilitate de a evalua complexitatea situațiilor și de a anticipa viitorul. Mașina dotată cu inteligență artificială este terifiantă, iar atu-ul său tehnologic o face imbatabilă. Cu toate acestea, *robotul* este înfrânt de oamenii capabili de sacrificiu și, mai ales, de cooperare în vederea supraviețuirii.

Un alt tip de *confruntare cu mașina* este și acela legat de posibilitatea citirii gândurilor ascunse. În fapt, este vorba despre confruntarea dintre om și adevărurile ascunse sau refulate, așa cum se petrece în filmul *Profesorul Marston și Femeia fantastică* (titlul original: *Professor Marston and the Wonder Woman*, 2017).

Filmul este inspirat din cazul real al *Profesorului Marston,* inventatorul detectorului de minciuni, dar și scriitorul de succes al cărților

de benzi desenate ce o au în centrul lor pe *Femeia fantastică.* Aceasta este posesoarea unui lasou care obligă persoana înlănțuită să spună adevărul. Filmul *Profesorul Marston și femeia fantastică* ne dezvăluie drama prin care trece eroul atunci când dorește să-și conducă viața după cum îi indica mașina ce detecta adevărurile ascunse și pe care nimeni nu era dispus să le recunoască despre sine. Viața *profesorului* s-a complicat extrem, devenind, în final, un veritabil dezastru al adevărului. Filmul se axează pe tema confruntării cu noi înșine, arătându-ne cât de mult suntem dispuși să ne acceptăm așa cum suntem de fapt.

Confruntarea cu incertitudinile

Tot atât de incitant s-a dovedit a fi și subiectul confruntării dintre om și sentimentul incertitudinii. Filmul clasic ilustrativ pentru acest tip de confruntare, în care intră în scenă un dușman redutabil al omului – suspiciunea, rămâne cel realizat de Stanley Kubrick, în 1999, acesta fiind, de altfel, și ultimul său film, *Cu ochii larg închiși* (titlul original: *Eyes Wide Shut).* Tema este suspiciunea în dragoste și imposibilitatea bărbatului de a putea controla fanteziile sexuale ale partenerei de viață. Este un film despre limitele puterii masculine, despre faptul că, în cuplu, cel mai important lucru este încrederea. Tema nu este una nouă, ci, dimpotrivă, una celebră, avându-și originea în literatura barocă, fiind speculată și de Cervantes, în *Nuvelele exemplare,* unde un bărbat este copleșit de sentimentul suspiciunii că nevasta îl înșală. Când ar fi avut toate motivele să stea liniștit, el este încordat, iar când nevasta chiar îl înșală cu cel mai bun prieten, el se liniștește. Nuvela barocă surprindea foarte bine faptul că înșelarea devenise deja o stare de fapt, iar lipsa ei era cea care provoca neliniște. Același lucru se întâmplă și în filmul lui Kubrik. *Dr. William „Bill" Harford* (Tom Cruise) nu-și găsește liniștea decât atunci când descoperă faptul că poate fi oricând înșelat de frumoasa și tânăra lui soție. Mai mult, filmul ruinează ideea supremației masculine în cuplu, fondată pe o lungă tradiție ce ține de o cultură a patriarhatului, care, în lumea contemporană, devine tot mai irelevantă.

Confruntarea cu propriile pulsiuni

Lupta cu tine însuți, cu pulsiunile ce nu mai pot fi cu niciun chip controlate, a inspirat numeroase filme ce surprind pactul cu „Diavolul", cel ce poate satisface aceste pulsiuni, dar, întotdeauna, cu un mare preț care este, în fapt, chiar sacrificiul de sine.

„Faust – Eine deutsche Volkssage" (1926)
– Mefisto pășește în lumea filmului –

Istoria cinematografică a temei este deschisă de celebrul film mut *Faust* (titlul original: *Faust – Eine Deutsche Volkssage*) din anul 1926, regizat de F. W. Murnau (1888 – 1931), care, după această capodoperă, părăsește Germania pentru Hollywood. Filmul urmărea în linii mari tema așa cum apare aceasta în varianta goetheană. Filmul a avut un impact enorm asupra publicului, fiind o combinație reușită între o poezie a imaginii și o temă cu o deschidere filosofică ce trimite la problematica cunoașterii. *Faust* (Gösta Ekman), bătrânul profesor, se găsește la limita între folosirea cunoașterii în respectul principiilor morale și ispita unei cunoașteri totale, care l-ar arunca însă, în mod inevitabil, în vâltoarea tenebrelor. Această ambivalență ce acaparează sufletul înțeleptului devine subiect de aprigă dispută între *Îngerul lui Dumnezeu* (Werner Fuetterer) și *Mefisto* (Emil Jannings), un demon venit din adâncuri, care are pretenția de a fi Stăpânul Lumii. Murnau va impresiona publicul prin celebra scenă în care *Mefisto* îl plimbă pe *„tânărul" Faust* deasupra Lumii sensibile, prezentându-i toate frumusețile acesteia, de care *bătrânul Profesor* nu apucase să se bucure de-a lungul vieții lui. Această plimbare care păstrează ceva din caracterul tenebros, prin faptul că ei sunt însoțiți de un stol de păsări negre amenințătoare ce reprezintă, de fapt, gândurile agresive, distructive, ale lui

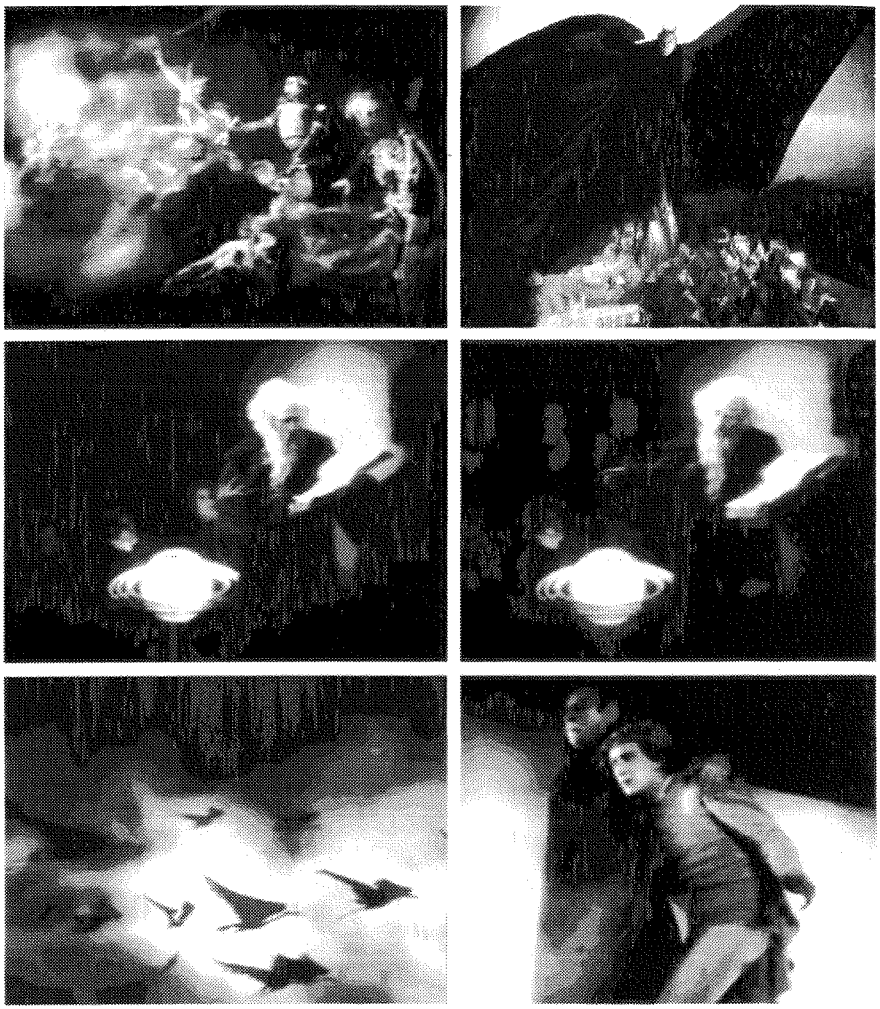
Mefisto[108], se încheie la palatul *Ducesei de Parma* (Hanna Ralph), „cea mai frumoasă femeie din Italia". Murnau reușește să prezinte într-o manieră excelentă metamorfoza lui *Faust,* în care actorul Gösta Ekman se va arunca asupra frumoasei femei nu atât dintr-o dorință erotică, ci mai mult dintr-o evidentă poftă de cunoaștere. Erotismul lui *Faust* este totalmente magic, artificial, este o plăcere a simțurilor indusă prin contribuția evidentă a lui *Mefisto*, care joacă rolul focului dintr-o experiență alchimică, *Faust* fiind mai mult un fel de spectator la propria-i experiență sexuală, pe care o descoperă așa cum un alchimist își contemplă opera.

În filmul lui Murnau impresionează anumite elemente ce trimit la psihanaliză, cum ar fi, de exemplu, imaginea umbrei lui *Mefisto* proiectată pe peretele clasei în care *bătrânul Faust* le preda un curs studenților săi. Acest lucru scoate în evidență natura duală a lui *Faust*, una angelică, reprezentată de bătrânul profesor, și alta tenebroasă, pulsională, aflată la nivelul inconștientului, pe care o va specula *Mefisto* atunci când îi va cere profesorului semnarea pactului de sânge tocmai pentru a-l face să-și cunoască acele dorințe obscure adânc refulate în inconștientul său, fără de cunoașterea cărora *Faust* nu se putea considera un om împlinit și, mai ales, un om liber. Astfel, *Faust* nu acceptă să fie condus doar de frică și speranță, ci, alături de *Mefisto*, el dorește să experimenteze – în forma sa deplină, totală – libertatea, trăsătura esențială a ființei umane.

Acest film, a cărui premieră a fost în anul 1926, a avut, cu siguranță, rolul de a-l determina pe Profesorul Nae Ionescu (1890 – 1940), cunoscut germanofil, să înlocuiască programa cursurilor din anii 1925 – 1926 și să abordeze întreaga teorie a cunoașterii doar din perspectiva cunoașterii de tip faustic. Astfel, se naște celebrul curs *Problema mântuirii în Faust al lui Goethe*. Pentru cine a citit cartea, este de reținut atât disputa dintre Îngerul Domnului și Mefisto, pe care le regăsim și în film,

[108] Imaginea acestor păsări amenințătoare, negre în totalitate, va fi preluată ulterior de Alfred Hitchcock în filmul intitulat chiar *Păsările*.

dar mai ales imaginile cinematografice ce apar recurent în acest text, în care Nae Ionescu vorbește despre faptul că Pământul, în rotația sa, alternează lumina cu întunericul, binele cu răul.



Scene din filmul *Faust – Eine deutsche Volkssage* (1926), regizat de F. W. Murnau

Această imagine apare și în prima parte a filmului lui Murnau, atunci când *Faust* privește Pământul și îi analizează mișcarea, rotația. De asemenea, în scena în care *Faust* le predă studenților, el recurge la o

machetă a sistemului solar, prezentându-le discipolilor săi tocmai rotația planetelor în jurul Soarelui. Cursul lui Nae Ionescu a avut, la rândul său, un enorm impact asupra tinerei generații din epocă, între care putem să îi enumerăm pe Mircea Eliade și Constantin Noica, care, cu siguranță, tineri studenți fiind, au urmărit în cinematografele bucureștene filmul lui Murnau. Astfel, cuvintele magistrului Ionescu erau dublate, la nivelul fantasiei studenților, de imaginile filmului lui Murnau, acesta devenind un veritabil termen mediu ce unea mintea Profesorului cu sufletele tinerilor săi auditori.

Tema pactului pentru cunoaștere în cinematografia anglo-saxonă

Faust-ul britanic, sub forma romanului lui Oscar Wilde intitulat *Portretul lui Dorian Gray,* va beneficia, la rândul său, de o ecranizare de excepție prin filmul *Dorian Gray* (titlul original: *Dorian Gray*), care a avut premiera pe data de „09.09.09" (9 septembrie 2009), ce face trimitere la „666", numit și „Numărul Antichristului". Memorabilă este scena finală, în care *Dorian* (Ben Barnes) își contemplă adevăratul chip din tabloul care a preluat toate semnele damnării sale. Împăcarea cu sine însuși și cu nefericita sa condiție terestră este rezultatul faptului că a întâlnit iubirea adevărată alături de sufletul său pereche.

Complexa temă a iubirii și a damnării va fi reluată în numeroase producții cinematografice inspirate de mitul lui Faust, în general, și de varianta britanică a lui *Dorian Gray,* în mod particular.

În anul 1986, se încearcă o primă expresie postmodernă a temei faustiene din romanul lui Oscar Wilde, prin filmul *Nouă săptămâni și jumătate* (titlul original: *9½ Weeks*), în regia lui Adrian Lyne. Aflați la apogeul frumuseții și carierei lor, Kim Basinger și Mickey Rourke ne oferă un film-parabolă despre spiritul brokerilor de pe Wall Street. Rourke interpretează rolul unui astfel de broker, mefistofelic, pe numele său *John Gray*, o trimitere evidentă la romanul lui Oscar Wilde. Acesta dezvoltă tendințe sadice incontrolabile în raporturile pe care le are cu

femeile, consecință a stresului dezvoltat în meseria pe care o practică și care este dedicată strict banilor. Obișnuit cu raporturi interumane în care să dețină o poziție dominantă, el nu mai este capabil de o relație afectivă bazată pe încredere și afecțiune. *John Gray* transferă în relația amoroasă cu iubita sa, *Elizabeth McGraw*, extrem de veridic interpretată de Kim Basinger, toate aceste frustrări pe care le-a acumulat până să ajungă un stăpân al banilor și al logicii pe care aceștia o impun lumii. Lupta personajului cu sine însuși, atunci când constată că s-a îndrăgostit, este una dramatică și se dovedește mult mai anevoioasă decât o estimase inițial. Filmul se termină angoasant, ca o cădere în abis, personajul magistral interpretat de Mickey Rourke, realizând că a pierdut această luptă, dezvoltă un fel de complex de tip Mefisto, asemenea celebrului personaj goethean atunci când constată că a pierdut pentru totdeauna sufletul pur al lui Faust. Filmul a fost continuat cu alte două ecranizări în anii următori, *Alte nouă săptămâni și jumătate* (titlul original: *Another 9½ Weeks*, 1997) și *Primele nouă săptămâni și jumătate* (titlul original: *The First 9½ Weeks*, 1998), dar care nu s-au ridicat la nivelul primului film.

Folosindu-se la maximum elementele postmoderne pe acest teren faustian, a urmat realizarea filmelor din seria *Fifty Shades,* care au, de asemenea, ca reper romanul *Portretul lui Dorian Gray* scris de Oscar Wilde.

Pentru acest tip de filme, de referință poate fi considerată însă doar prima parte a trilogiei, *Cincizeci de umbre ale lui Grey* (titlul original: *Fifty Shades of Grey*, 2015), un film despre lucrurile ascunse în cămările inconștientului. Această primă producție cinematografică se bazează pe romanul omonim apărut în 2011, având un autor misterios, E. L. James (pseudonimul Erikăi Mitchell, născută pe 7 martie 1963, la Londra) și care constituie primul volum al unei trilogii.

Înfățișând povestea de dragoste dintre tânăra absolventă *Anastasia Steel* și enigmaticul om de afaceri *Christian Grey*, filmul *Cincizeci de umbre ale lui Grey* expune eterna istorie a supunerii și a iubirii, fiind prezentată supunerea benevolă, născută din iubire și

dorință de cunoaștere. Astfel, filmul reia, într-o formă postmodernă, tema clasică a pactului cu diavolul, a maleficului contract pe care l-a semnat și Faust cu propriul său sânge.

Prin acest film, nominalizat la *Premiul Oscar*, cinematografia și-a creat propriul său Faust, și de data aceasta tot unul feminin, continuând, în mare măsură, aceeași temă ca și ecranizarea *Nouă săptămâni și jumătate*, a cărei acțiune este centrată pe drama personajului interpretat de Kim Basinger, care trebuie să facă față ispitelor irezistibile ale lui *John Grey* (Mickey Rourke).

În *Fifty Shades of Grey*, personajul care acceptă să semneze pactul de supunere față de forțele oculte ale Infernului interior, de natură psihanalitică, este interpretat cu o superbă naturalețe de către actrița Dakota Johnson, care joacă rolul *Anastasia „Ana" Steele*, tânăra sedusă de forțele oculte, reprezentate în film de frumosul om de afaceri *Christian Grey*.

Un adevărat „Diavol", magnatul sadic, ce provine din mediul afacerilor financiare, poartă în această nouă ecranizare numele de *Christian Grey*, amintind clar de tradiția *Faust*-ului anglo-saxon ce se originează în romanul lui Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray*.

Interpretat de Jamie Dornan, noul domn *Grey* este mult mai stilat decât predecesorii săi *(Dorian Gray, John Gray)* și poate chiar mai seducător. Doar aparent, numele său este identic cu cel al antecesorilor săi, deoarece autoarea romanului, înlocuind litera „a" cu „e", deja ne sugerează că avem de-a face cu un nou personaj. De asemenea, prenumele *Christian* ne indică faptul că el nu poate fi un Mefistofel în adevăratul sens al cuvântului, ci doar unul conjunctural din cauza evenimentelor tragice ce i-au marcat copilăria (moartea mamei, plecarea la orfelinat și preluarea sa pentru un tip de educație în spiritul dominației de către cea mai bună prietenă a mamei adoptive, care, de la vârsta de 15 ani, îl va folosi ca amant).

Christian Grey va evita acea cădere în abis ce părea una evidentă la sfârșitul filmului *Cincizeci de umbre ale lui Grey*, deoarece, în conti-

nuarea acestuia, prin cele două ecranizări ce au urmat fidel romanele scrise tot de E. L. James, și anume *Cincizeci de umbre întunecate* (titlul original: *Fifty Shades Darker*, 2017) și *Cincizeci de umbre descătușate* (titlul original: *Fifty Shades Freed*, 2018), acest nou domn *Grey* reușește să-și salveze sufletul.

Revenind la filmul *Cincizeci de umbre ale lui Grey*, aflăm că tânărul *Grey*, inițiat în tehnicile seducției prin dominație de către frumoasa și enigmatica doamnă *Elena Lincoln*, interpretată de aceeași Kim Basinger, va reuși să-și controleze instinctul de dominație alegând încrederea în locul supunerii prin constrângere.

Filmul este important tocmai pentru că reușește să prezinte transformarea acestui „monstru al banilor" într-un om normal, capabil de relații bazate pe încredere. Filmul devine astfel povestea oarecum inversată a celebrului personaj creat de Guy de Maupassant în romanul său *Bel-Ami*, ce alunecă ireversibil spre lumea oamenilor lipsiți de scrupule, pentru care singurele relații posibile sunt cele fondate pe raporturi de supunere și dominație fără niciun fel de limite. Romanul *Bel-Ami* a beneficiat, de asemenea, de ecranizări de referință care au păstrat în titlul lor numele impus de Maupassant încă din 1885 – prima în anul 1947 (titlul original: *Bel Ami*), în regia lui Albert Lewin, și cea de-a doua, în anul 2012 (titlul original: *Bel Ami*), cu o distribuție de invidiat (Robert Pattinson, Uma Thurman, Kristin Scott Thomas, Christina Ricci și Colm Meaney).

Cu o astfel de tradiție, filmul *Cincizeci de umbre ale lui Grey*, ca și cele care i-au urmat în aceeași serie, prezintă într-o manieră originală teme clasice, precum: pactul cu diavolul, libertatea pe care acesta o oferă în controlul materiei, dar și al relațiilor de putere interumane, limitele supunerii, iluminarea prin cunoaștere a personajului care a semnat pactul și caută soluții pentru a-l putea anihila și, mai ales, ambivalența interioară a eroului între abandon și seducția puterii.

Confruntarea dintre om și amintirile sale obsesive

Această temă a fost redată într-o manieră cinematografică memorabilă în filmul *Solaris* (titlul original: *Solyaris*, 1972), în regia lui Andrei Tarkovski (1932 – 1986). Filmul, o ecranizare a romanului cu același nume, publicat în 1961 și având-l ca autor pe Stanisław Lem (1921 – 2006), un scriitor polonez de literatură științifico-fantastică, urmărește cu mare fidelitate acțiunea operei literare originale.

În scenariul filmului, un cosmonaut, pe nume *Kris* (Donatas Banionis), ajunge pe o planetă ciudată numită Solaris. Aici amintirile se pot materializa. El va fi vizitat de materializarea fostei iubite, *Hari* (Natalya Bondarchuk), de a cărei sinucidere se simte vinovat. Întâlnirea cu amintirea refulată declanșează un profund conflict pe care nu îl mai poate gestiona acum cu mijloacele unei terapii doar psihologice. Conflictele cu materializarea lui *Hari* se înmulțesc, iar *Kris* o ucide în mod repetat. *Hari* continuă să reapară însă din neantul remușcărilor lui ca și când nimic nu s-ar fi întâmplat. Urmează întâlnirea cu *mama,* de astă dată tânără și frumoasă ca în amintirile din copilărie. Spre sfârșitul filmului, ultima probă este întâlnirea cea mai dureroasă cu materializarea *tatălui,* amintind astfel de conflictele de natură œdipiană care îi bântuiau inconștientul. Din cauza tuturor acestor experiențe, deși, în final, *Kris* rămâne prizonier al planetei Solaris, el este împăcat cu sine, ieșind învingător din această confruntare dureroasă cu propriul său inconștient refulat.

Forma cea mai terifiantă a acestei confruntări cu inconștientul și cele mai adânci dorințe ale omului apare în filmul *Călăuza* (titlul original: Сталкер, 1979)[109]. Pelicula prezintă călătoria a trei personaje: *călăuza*, *un om de știință* și *un scriitor*, într-o zonă bine păzită de autorități, deoarece acolo se pare că se petrec anumite anomalii. Mai concret, *Zona* este un loc în care dorințele se împlinesc. Paradoxul *Zonei*

[109] Danny Leigh, Louis Baxter, John Farndon, Kieran Grant, Damon Wise, *The Movie Book,* Dorling Kindersley Ltd, London, 2015, p. 244

constă în faptul că nu orice fel de dorinţe se împlinesc, ci doar cele mai autentice, dorinţele cele mai profunde ale fiinţei noastre – cu alte cuvinte, ceea ce ne dorim cu adevărat. *Zona* este, în consecinţă, o metaforă a inconştientului nostru, prezentând numeroase elemente comune cu *Infernul* lui Dante. Dacă drumul spre Infern pe care începe să meargă eroul principal al *Divinei Comedii* este deschis de o lupoaică, în filmul lui Tarkovski apare o căţea-lup neagră în calea celor ce caută *Camera Dorinţelor.* În final, personajele află istoria ciudată a ultimului ghid care a încălcat regula de aur a călăuzelor şi a intrat în camera miraculoasă ce împlinea dorinţele. Acea călăuză a dorit să-şi aducă fratele la viaţă, având profunde remuşcări şi considerându-se vinovat de moartea acestuia. Spre surprinderea sa, la întoarcerea din *Zonă*, călăuza s-a trezit un om foarte bogat, dar fără ca fratele să-i fie readus la viaţă. Atunci a înţeles ce-şi dorea el cu adevărat: să facă bani. Această revelare a unui adevăr autentic din străfundul fiinţei sale l-a umilit şi mai mult, iar remuşcările faţă de moartea fratelui au devenit de nesuportat, astfel că, în final, el ia decizia să se sinucidă. Ascultând povestea primei călăuze, personajele au început să fie mult mai atente la ceea ce-şi doreau cu adevărat. În final, acestea vor refuza să intre în camera miraculoasă din *Zonă*, realizând că inconştientul îţi dezvăluie uneori dorinţe pe care este greu să le împlineşti şi chiar mai greu să le accepţi.

Confruntarea fiului cu autoritatea paternă

Ad Astra (sintagmă în limba latină, semnificând „spre stele") (titlul original: *Ad Astra*) este un film produs şi regizat de către James Gray, care a avut premiera mondială la *Festivalul de Film de la Veneţia*, pe 20 august 2019. În rolurile principale excelează Brad Pitt, Tommy Lee Jones, Ruth Negga, Liv Tyler şi Donald Sutherland.

Pentru a descoperi misterul ce ameninţă viaţa planetei noastre la sfârşitul secolului XXI, *inginerul spaţial Roy McBride* (Brad Pitt) porneşte într-o expediţie spre marginile sistemului nostru solar. Cu

această ocazie, el speră să dea de urma tatălui său, *comandantul Clifford McBride* (Tommy Lee Jones), dat dispărut în urmă cu șaisprezece de ani, într-o misiune în care pornise demult, pentru a descoperi vieți inteligente extraterestre, undeva lângă planeta Neptun.

Raportul lui *Roy* cu tatăl său absent și mai ales căutarea acestuia „în cer" poate fi interpretată și ca o trimitere la principala rugăciune creștină, *Tatăl nostru.* Cosmonautul *Roy McBride* trebuie să-și gestioneze raportul cu *tatăl său,* aflat la modul propriu în ceruri. Personajul *Tatăl* a oferit rugăciunii *Tatăl nostru* o interpretare cât se poate de *ad litteram*, deoarece acesta se află undeva în imensitatea cerurilor. Tot acolo trebuie să se găsească și o ființă extraterestră care să explice viața oamenilor pe Pământ.

Roy intră într-o aventură periculoasă în căutarea acestei ființe din ceruri, pe care încearcă să o găsească dincolo de sistemul solar. În dorința sa disperată de cunoaștere, el ajunge să-și sacrifice întregul personal de la bord, rătăcind undeva dincolo de planeta Saturn în căutarea unui răspuns care, din păcate, întârzie să apară. *Clifford McBride,* tatăl lui *Roy*, este totuși, în mod oficial, venerat pe Pământ, fiind considerat un erou al zborurilor spațiale. În fapt, el este mai mult un personaj apropiat de acel Ulise din al optulea cerc al *Infernului* lui Dante, care, chiar și întors după douăzeci de ani acasă, în Itaca, trebuie să pornească iarăși, cu disperare, în căutarea zeului de la capătul lumii, pe care nu îl va întâlni însă niciodată în lumea materiei, rămânând astfel, pentru totdeauna, un rătăcit al eternității sensibile.

Roy McBride este un fel de Telemah, fiul Penelopei și al lui Ulise, care pornește, de această dată, în căutarea tatălui. În această călătorie, el trebuie să treacă de Lună, devenită un spațiu extraterestru al exploatărilor miniere și al pirateriei, de planeta Marte, unde se află colonii umane permanente, și apoi de planeta Saturn, ultimul bastion uman. Dincolo de sistemul solar, undeva în adâncul nemărginit al spațiului, *Roy* are șansa întâlnirii cu *tatăl său.* Este o întâlnire filosofică, în cadrul căreia *Roy*, acum ajuns la vârsta la care este capabil să-și înțe-

leagă tatăl, îi cere acestuia să renunțe la himera de a căuta un Dumnezeu extraterestru în cerurile sensibile. Dumnezeu este în inima oamenilor și în dragostea pe care le-o poartă acestora. Asemenea damnatului Ulise, odată ajuns să înțeleagă acest adevăr, *Clifford McBride* decide, ca o consecință a crimelor comise în numele cunoașterii ce au anihilat umanul din el, că nu se mai poate întoarce acasă și că preferă sinuciderea. Astfel, el alege să se arunce în spațiul nemărginit al cosmosului, renunțând la nava care îl purtase atâtea decenii spre „nicăieri", devenind un „Nimeni", asemenea lui Ulise în fața ciclopului Polifem sau a căpitanului Nemo – rătăcitor pe mări.

Roy reușește să se întoarcă acasă și înțelege că adevăratele sensuri ale vieții se găsesc doar între oameni și mai ales în bucuria pe care o poate oferi relația firească dintre membrii unei familii care împărtășesc o dragoste reciprocă. De fapt, nimic nu merită atât de mult încât prețul să fie sacrificarea acestei relații dintre membrii unei familii – o familie care poate aduce viața în acest colț neînsemnat al Universului, numit planeta Pământ.

Filmul poate fi înțeles și ca o reflecție asupra rugăciunii creștine *Tatăl nostru.* Prima parte din rugăciune se pretează la o serie de interpretări, unele *ad litteram,* altele ce implică un exercițiu hermeneutic mai complex, ce ține de anumite tradiții de interpretare. Formula *„Tatăl nostru care ești în ceruri"* poate fi interpretată ca o prezență obiectivă a lui Dumnezeu pe o poziție înaltă, asemenea unui rege în fortăreața sa sau în turnul său de observație, de unde își poate privi supușii cu o oarecare detașare și înțelepciune, fără a părtini însă pe vreunul dintre aceștia. *„Cerurile"* mai pot însemna, la modul figurat, și o reprezentare a lumii spiritului, în sensul unei neutralități etice născute dintr-o perspectivă ideatică asupra lumii, așa cum propunea Socrate sau Platon, în dialogul *Phaidon.*

În cazul filmului *Ad Astra,* personajul *Clifford McBride* îl caută pe acel Dumnezeu real din Ceruri, în sensul de Rege sau Suprem Arhitect cosmic, ce poate fi identificat pe calea simțurilor. Din păcate, *Clifford*

trebuie să constate că, în pofida tuturor sacrificiilor făcute, chiar și a crimelor asupra membrilor echipajului cu care a inițiat *Proiectul Lima*, ce urmărea descoperirea existenței vieții extraterestre și a unei civilizații superioare, el a eșuat în această încercare. Întâlnirea cu fiul său *Roy* vine să-i confirme tocmai acest eșec: faptul că viața sa a fost o rătăcire fără sens, o cufundare într-un absurd și un abis existențial, ce viza o țintă himerică, o veritabilă *fata morgana* a spațiului cosmic. Dumnezeu din cer nu este unul fizic, tangibil, ci, mai degrabă, un principiu spiritual care asigură ordinea în Univers.

Confruntarea omului cu extratereștrii

Tema confruntării atinge apogeul în seria celor cinci filme *Alien* (titlul original: *Alien*, 1979, 1986, 1992, 1997 și 2017), în care omul *(locotenentul Ripley)* are de înfruntat un organism extraterestru, simbol al forțelor incontrolabile ce pun stăpânire pe oameni. *Alien* are un organism specializat pentru luptă, fără a avea nevoie și de artefacte. El reprezintă agresivitatea pură în forma sa primordială animalică, reptiliană.

În aceeași temă se înscrie și filmul *Predatorul* (titlul original: *The Predator*, 1987), o producție a 20th Century Fox, în care un vânător feroce, reprezentat printr-un organism inteligent, umanoid, aparent venit din altă lume, provoacă omul la o confruntare mai mult în planul tehnologiilor avansate de luptă. Este vorba despre angoasele unei forme de agresivitate tehnologică.

În 2004, regizorul Paul W. S. Anderson a avut ideea de a uni cele două teme, *alien* și *predator*, și a realizat *AVP: Alien vs. Predator* (titlul original: *AVP: Alien vs. Predator*) în care se războiesc două rase de extratereștri, iar ființa umană este în pericol de a cădea pradă extincției. Pelicula cinematografică este impresionantă mai ales prin efectele vizuale speciale prin intermediul cărora se prezintă o nouă confruntare: agresivitatea tehnologică *versus* agresivitatea naturală.

Confruntarea dintre om și inteligența artificială

Filmul *Odiseea spațială 2001* (titlul original: *2001. A Space Odyssey*, 1968), regizat de Stanley Kubrik (1928 – 1999), urmărește o confruntare disperată între *cosmonaut* și *robotul Hal*, cel care controlează nava spațială. *Robotul* este „bolnav de rațiune", având ca prioritate controlul navei spațiale. La un moment dat, în această misiune care depășește puterea umană de înțelegere, *omul* nu mai este important pentru *robotul Hal*. Acesta are un singur ochi, mare și roșu, amintind, evident, de legendarul ciclop Polifem, cel care îi ținea închiși în peștera sa pe Ulise și pe tovarășii săi. Confruntarea cu *robotul Hal*, cel care reprezintă forțele ostile ale unei tehnologii ce ajunge să controleze abuziv și criminal ființa umană, marchează, de fapt, în viziunea lui Kubrick, și momentul unei iluminări a eroului, acesta realizând că tehnologia nu este Dumnezeu, dat fiind faptul că reflectă lumea materială văzută ca o închisoare. *Robotul Hal* personifică rațiunea materiei, a lumii sensibile, în timp ce iluminarea eroului uman se face însă în fața unei alte realități ce vizează libertatea într-o lume a spiritului-energie ce poate materializa gândurile.

Nava ajunge, în finalul filmului, într-o altă dimensiune, în care există doar energie și informație. Aici se găsesc ființe care sunt cu mult mai avansate decât oamenii, putând fi chiar imaginea omenirii într-un viitor foarte îndepărtat, astfel încât puterea noastră de înțelegere nu este suficientă pentru a intra în contact real cu acestea. Aceste entități sunt ființe ale energiei pure și ale spiritului liber. Eroul filmului, *Dr. David Bowman* (Keir Dullea), are în acest moment o trezire a conștiinței, ce-i oferă un alt nivel de înțelegere asupra lumii.

Abia acum scenele de la începutul filmului, care prezentau evoluția antropoizilor sub aspectul tehnicității, capătă sens, indicând faptul că și omul trebuie să se pregătească pentru o nouă „trezire" ce vizează o altă etapă în evoluția sa. Confruntarea cu *Hal* reflectă sfârșitul unei ere a tehnicității așa cum a evoluat aceasta de la primate și până în prezent,

pregătind pătrunderea în era informației. Astfel, sfârșitul filmului oferă o nouă perspectivă, așa cum nu a mai fost folosită până atunci. Pe Kubrick nu-l mai interesează să surprindă dacă eroul visează sau nu, ori dacă este mort sau viu, ci, pur și simplu, ceea ce contează este iluminarea sa, faptul că ajunge să-și pună întrebări și, odată cu el, spectatorii intră în această zonă tulburătoare a interogațiilor existențiale.

Imaginile finale oferă o cheie religioasă, prezentându-l pe *Dr. David Bowman* bătrân, în pat și ridicând mâna, asemenea omului din *Geneza* lui Michelangelo din Capela Sixtină, înspre Dumnezeu. Michelangelo l-a pictat pe Dumnezeu în mijlocul unui decor ce imită forma creierului uman. Astfel, în această postură a *Dr. David Bowman* în fața meteoritului ce asigură transformarea, ni se sugerează că ne aflăm în faza unei noi revoluții, în primul rând în plan mental. Filmul este puternic marcat de influența filosofiei lui Nietzsche și a teoriei acestuia cu privire la Supra-Om, pentru care Kubrick avea o înclinație specială. Nietzsche imagina Supra-Omul în *Also sprach Zarathustra (Așa grăit-a Zarathustra)* ca pe o ființă ce va privi spre om precum omul privește spre maimuță.

Filmul este o încercare de a transpune această idee nietzscheană în *imagini-metaforă în mișcare*. Întreaga atmosferă a filmului și mai ales muzica ce însoțește obiectele în mișcarea lor prin spațiul cosmic creează o stare de curiozitate mistică, prelungită uneori intenționat până la limita de suportabilitate a spectatorului tocmai pentru a amplifica efectul de așteptare tensionată ce însoțește scenele iluminării *Doctorului David Bowman,* din finalul filmului.

Iluminarea este prezentată metaforic prin paharul de cristal care se sparge după ce eroul a băut vinul din el. Paharul reprezintă corpul material al omului care este perisabil, dar vinul nu este risipit, el nu ajunge pe jos, ci hrănește cu bucurie creierul eroului care privește indiferent spre cioburile risipite pe jos. Aceasta este, de fapt, o metaforă a euharistiei într-o manieră cinematografică rămasă memorabilă. Ultima replică din film rămâne clasică: „Originea și scopul ei (a evoluției umane) rămân un total mister".

Confruntarea dintre om și moarte

Psycho (1960) – Cum pot fi filmate moartea și răul împreună

În filmul alb-negru *Psycho* (titlul original: *Psycho*), regizat de Alfred Hitchcock în 1960, este reluată tema perturbării lumii materiale guvernate de bani de către un detaliu nesemnificativ, ce provine din spațiul interior *(innerspace).* Frumoasa *Marion* ajunge în locul nepotrivit, unde îl întâlnește pe psihopatul *Norman Bates* care suferă de un complex patologic determinat de raportul său cu mama *(overpotent mother).* Întâlnirea *psihopatului* cu *frumoasa Marion* declanșează criza lui *Norman.* Acesta confundă planurile pentru a-și putea rezolva conflictul interior al dublei sale personalități și o ucide pe *Marion.* În acest film, Alfred Hitchcock a dorit efectiv să filmeze *Răul*, să-l „prindă" în cameră. Prim-cadrele de foarte aproape surprind emoțiile personajelor. Modul în care acestea sunt captate de *Rău* culminează cu scena filmării de aproape a ochiului larg deschis al lui *Marion*, după ce *Norman* a înfipt de mai multe ori cuțitul în ea, surprinzând în acel prim-cadru terifiant momentul morții, pe care însă ochiul nu îl reflectă decât prin imobilitatea sa prelungită, determinată de faptul că sufletul tinerei fete nu se mai găsea în acel trup.

Primele scene ale filmului ne prezintă, printr-o imagine de ansamblu, printr-un cadru extrem de larg, orașul Phoenix din Arizona, o minune a civilizației, acesta fiind construit în plin deșert, la capătul lumii, pe coasta de Vest a Statelor Unite ale Americii. Aici este locul unde se înregistrează cele mai mari temperaturi din Statele Unite pe timp de vară. Este data de 11 decembrie, ora 14:49 și orașul pare pustiu. Hitchcock oferă o splendidă filmare aeriană realizată cu o cameră rotativă. Cu toate că acțiunea se petrece în miezul iernii, aflăm că afară este o căldură insuportabilă, căci toate personajele se plâng de temperatura mult prea ridicată. Solaritatea și căldura ce plutește deasupra orașului parcă reflectă liniștea dinaintea furtunii. Filmarea se

mută apoi în camera unde *Marion Crane* (Janet Leigh) și *Sam Loomis* (John Gavin) tocmai se despărțeau unul din brațele altuia după o partidă de sex pe fugă, scenă de un curaj extrem pentru anii 1960. Aflăm din discuția dintre cei doi că ea nu mai dorește astfel de întâlniri pe furiș, iar el îi mărturisește că din cauza divorțului și a pensiei alimentare este în imposibilitatea de a-i oferi altfel de condiții și, mai ales, ezită să o ia de nevastă. Discuția o bulversează pe *Marion*, care se întoarce la serviciu cu o durere de cap îngrozitoare.

Având nevoie de bani pentru a se căsători cu iubitul ei, *Sam*, frumoasa *Marion* decide să fure 40.000 de dolari de la unul dintre clienții patronului ei și, apoi, fuge din oraș cu mașina proprie. Pe drum, din cauza oboselii excesive, ea oprește în laterala străzii și doarme în mașină.

Un polițist, ce patrula pe autostradă, o trezește și devine suspicios din cauza faptului că femeia era agitată. Camera de filmat a lui Hitchcock se îndreaptă spre fața polițistului transpirat din cauza năduşelii din deșert și spre cea a tinerei nervoase, care nu-și poate ascunde agitația. *Răul* rămâne imprimat pe peliculă. Fața lui *Marion* devine cea a unei infractoare reflectate în ochelarii negri, de soare, ai *polițistului* care își face datoria, fără a o putea salva însă pe *Marion* de ea însăși. Ca și în scena precedentă a întâlnirii cu patronul și clientul, *Marion* este filmată stând în mașină. Mașina este o metaforă pentru trupul în care se găsește sufletul personajului. Aceasta este o alegorie preferată a lui Hitchcock, pe care a folosit-o și în *Vertigo,* unde cele mai tulburătoare prim-planuri le-a realizat pe personajele care se găseau la volanul mașinii. Chiar dacă mașina pare a se mișca în regulă, personajul dinăuntrul ei este profund tulburat. În final, *polițistul* este dus în eroare. El constată că sub aparențele exterioare nu este nimic care să fie suspect. El nu este un polițist al sufletului, ci unul care înregistrează doar abaterile lumii fizice.

În următorul oraș, *Marion* își schimbă mașina cu o alta și apoi își continuă nestingherită drumul. În timpul deplasării, izbucnește o fur-

tună puternică, iar *Marion* oprește undeva, de-a lungul drumului, cazându-se pentru o noapte la Motelul Bates.

Proprietarul *Norman Bates* (Anthony Perkins) îi spune lui *Marion* că, deoarece motelul se află de-a lungul vechii autostrăzi care este acum abandonată, el are rareori clienți. Mai adaugă și că locuiește cu *mama sa*, într-o casă apropiată, cu vedere spre motel. El o invită apoi timid pe *Marion* să ia cina împreună cu el. La scurtă vreme, *Marion* îl aude pe *Norman* certându-se cu *mama sa* cu privire la presupusul lui interes sexual față de tânăra frumoasă care le este oaspete. În timpul mesei, *Marion* îi sugerează lui *Norman* să-și interneze mama la un azil. El recunoaște că și-ar dori să facă acest lucru, dar nu poate să o abandoneze.

Marion se gândește să se întoarcă în Phoenix, pentru a returna banii. În timp ce ea se dezbracă în camera de motel, *Norman* o spionează printr-un vizor aflat în peretele biroului său. După ce calculează modul în care poate rambursa banii pe care îi cheltuise, *Marion* aruncă hârtiile cu calculul respectiv în vasul WC-ului și pornește dușul într-un veritabil ritual de purificare. Toaleta și baia, în general, sunt spații private, intime; pentru Hitchcock, acestea reprezintă un simbol al inconștientului unde sunt refulate, împinse, elementele ilicite ale existenței. Brusc, cineva, cu o figură nedeslușită, intră în baie și o lovește mortal cu un cuțit. Momentul morții lui *Marion* rămâne memorabil în cinematografie prin plasarea camerei de filmat într-un prim-cadru obsesiv fixat doar pe ochiul muribundei, astfel că spectatorul nu poate desluși cu exactitate momentul în care corpul acesteia rămâne lipsit de viață. Este ca și cum moartea ar privi direct spre public prin acel ochi fix, imuabil.

Același tip de scenă ce fixează ochii muribundei, dar cu un cadru mai îndepărtat, ce prinde întreg corpul, a folosit și D. W. Griffith în filmul *Intoleranța* (titlul original: *Intolerance*, 1916). Originalitatea lui Hitchcock constă însă în proximitatea morții, în faptul că o filmează atât de aproape, fără niciun fel de complexe, oferindu-i spectatorului o emoție cu mult amplificată față de cadrul similar al lui Griffith.

Norman găsește cadavrul și presupune imediat că *mama sa* este cea care a comis crima. El curăță baia și cară corpul lui *Marion*, înfășurat în perdeaua de duș, împreună cu toate lucrurile acesteia, inclusiv banii, în portbagajul mașinii femeii, pe care o scufundă într-o mlaștină din apropiere.

La scurt timp după acest incident, *Sam* este contactat de *sora lui Marion, Lila* (Vera Miles), și de detectivul particular *Milton Arbogast* (Martin Balsam), care fusese angajat de *patronul lui Marion* pentru a o găsi pe hoață și a recupera banii. *Arbogast* caută urmele lui *Marion* pe la motelurile din zonă și-l întreabă, printre alții, și pe *Norman* despre *Marion*, dar proprietarul motelului minte în mod neconvingător. El refuză să-l lase pe *Arbogast* să vorbească cu *mama lui*, pretinzând că aceasta este bolnavă. *Arbogast* îi telefonează *Lilei* și-i spune că o va contacta din nou după ce va vorbi cu *mama lui Norman*. *Arbogast* intră în casa lui *Norman*, unde este atacat cu un cuțit de bucătărie de o persoană cu fața acoperită, care, în final, îl înjunghie mortal. *Norman* vorbește cu *mama sa* și o îndeamnă să se ascundă în pivniță, astfel încât nimeni să nu o poată găsi. Ea respinge ideea și-i spune fiului său să iasă din cameră. Împotriva voinței ei, *Norman* o duce însă în pivnița de fructe.

În acest moment, ni se dezvăluie felul în care arată casa familiei Bates. Aceasta este construită pe trei nivele: subsol, unde se găsește pivnița de fructe, parterul și etajul care este rezervat mamei. Cele trei paliere semnifică, de fapt, cele trei nivele ale psihicului, de la inconștientul profund, reflectat de pivniță, la Eul conștient, rațional, simbolizat prin spațiul de primire a oaspeților, localizat la parter, și mansarda, reprezentând Supra-Eul torționar al mamei nebune. Ducerea *mamei* în pivniță echivalează cu o inversare a Supra-Eului cu inconștientul, ceea ce determină totala confuzie a identității subiectului, care nu mai poate distinge între Eul său și cel al mamei.

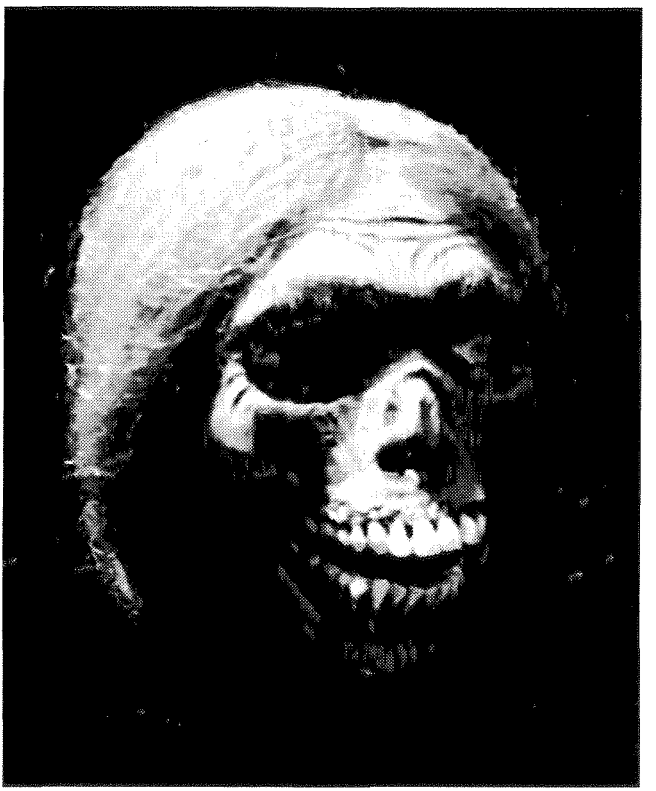
Atunci când *Arbogast* nu o mai sună pe *Lila*, ea și *Sam* contactează poliția locală. *Șeriful adjunct Al Chambers* (John McIntire) rămâne perplex atunci când află că *Arbogast* a văzut o femeie la fereastră și dezvă-

luie faptul că *mama lui Norman* murise în urmă cu zece ani. *Norman* o găsise moartă alături de iubitul ei, un bărbat căsătorit, o aparentă crimă-sinucidere. Acum aflăm monstruozitatea totală a lui *Norman*, care, într-un acces de gelozie, își ucisese mama și pe amantul acesteia, preluându-i însă acesteia personalitatea ca pe un fel de a doua sa natură.

Scenele morții de la duș, din filmul *Psycho* (1960), regizat de Alfred Hitchcock

Când *Chambers* respinge supozițiile *Lilei* și ale lui *Sam* legate de dispariția lui *Arbogast*, cei doi decid să meargă ei înșiși la motel. Dându-se drept un cuplu căsătorit, *Sam* și *Lila* scotocesc prin motel și prin camera în care se cazase *Marion*. Acolo găsesc o bucată de hârtie pe care era scris „40.000 de dolari". În timp ce *Sam* îi distrage atenția lui *Norman*, *Lila* se furișează în casa de pe deal pentru a o căuta pe *mama lui Norman*. *Sam* sugerează că *Norman* a ucis-o pe *Marion* pentru bani, ca să-și poată cumpăra un motel nou. Dându-și seama că *Lila* lipsește, *Norman* îl lovește pe *Sam* și fuge spre casă. *Lila* îl vede și se

ascunde în pivniță, unde descoperă corpul mumificat al *doamnei Bates* și începe, îngrozită, să țipe. După câteva secunde, *Norman* intră în pivniță, având în mână un cuțit și purtând hainele mamei sale și o perucă. *Sam* ajunge la timp tocmai pentru a-l opri pe *Bates* și a o salva pe *Lila*.



„Mumia" mamei lui Norman din filmul *Psycho* (1960), regizat de Alfred Hitchcock

(Fotografie realizată de Marius Dumitrescu la Expoziția *Vampires, de Dracula à Buffy*, La Cinémathèque française, Paris, 20 decembrie 2019)

După arestarea lui *Norman*, *psihiatrul dr. Fred Richmond* (Simon Oakland) îi spune lui *Sam* și *Lilei* că *doamna Bates* este vie doar în imaginația bolnavă a lui *Norman*. După moartea tatălui lui Norman, mama și fiul trăiseră ca și cum ei ar fi rămas singurele persoane de pe lume. Când mama lui și-a găsit însă un iubit, *Norman* a fost măcinat de

gelozie și i-a ucis cu sadism pe amândoi. Copleșit de vinovăție, el a încercat să „șteargă crima", aducându-și mama „înapoi la viață", însă doar în mintea lui. *Norman* i-a furat cadavrul și i-a conservat corpul. În acest chip, Norman și-a dezvoltat o personalitate multiplă, în care coexistau cele două personalități – *Norman* și *„Mama"*. Atunci când *Norman* devenea *„Mama"*, el acționa, discuta și se îmbrăca așa cum ar fi făcut-o însăși mama sa. Se descoperă astfel că primele două victime ale *„Mamei"* erau două tinere atractive, iar *Marion* – cea de-a treia. *„Mama"* este la fel de geloasă pe *Norman* așa cum și el era pe „ea" și astfel aflăm că, în mintea lui *Norman*, de fapt, *„Mama"* este cea care le ucide pe toate femeile de care el se simte atras. Se pare că psihoza îl protejează de cunoașterea altor crime comise după moartea mamei sale.

În finalul filmului, îl găsim pe *Norman* într-o celulă de închisoare, cu mintea dominată de personalitatea *„Mamei"*. Cu o voce groasă, „ea" spune că le va dovedi autorităților că este inofensivă, prin chiar simplul refuz de a lovi o muscă, simbol terifiant al diavolului care pusese stăpânire pe casa familiei Bates.

Filmul este o metaforă pentru ceea ce înseamnă lumea materialistă, ce valorizează numai banii și trupul, uitând complet de suflet. Această uitare a sufletului începe cu cearta dintre *Marion* și iubitul ei, *Sam*, și se finalizează cu mutarea autostrăzii, care nu ține cont nici de investițiile, nici de viețile oamenilor. În fapt, criminalul este însăși lăcomia și, implicit, autostrada, care, mutându-și traseul, a abandonat oamenii, proiectându-i într-un absurd *no man's land*.

„Meet Joe Black" (1998) – Moartea ca experiență estetică

Fantezia romantică *Întâlnire cu Joe Black* (titlul original: *Meet Joe Black,* 1998), ce îi are ca protagoniști pe trei actori celebri (Brad Pitt, Anthony Hopkins și Claire Forlani), este un film în care moartea apare într-o manieră inedită, ca o frumoasă forță seducătoare, naivă și atotputernică totodată, prezentă în lumea de aici, dar și în cea de dincolo.

Moartea, de data aceasta purtând și un nume, *Joe Black* (Pitt), se materializează în trupul unui tânăr care suferă un accident de mașină doar pentru a cunoaște dragostea alături de frumoasa și sensibila *Dr. Susan Parrish* (Forlani).

Moartea alege să vină pe Pământ în familia unui om care, paradoxal, și-a făcut prea puține gânduri în legătură cu ea. *William Parrish* (Anthony Hopkins) este un mogul miliardar, proprietarul unui imperiu multimedia construit prin propriul său efort. Împlinit și în viața personală, trăind alături de cele două fiice ale sale, *Allison* și *Susan*, care îl venerează, *William* nu are niciun motiv să se gândească la un sfârșit și, totuși, iată, inevitabilul se produce, iar moartea, sub forma lui *Joe Black* (Pitt), își face apariția aducând odată cu ea și acele adevăruri pe care marele magnat nu le putea recunoaște. *Moartea*, sub chipul angelic și oarecum derutant în noua condiție umană pe care și-a asumat-o, revelează și o serie de adevăruri ce îi oferă familiei magnatului șansa la o salvare de la pericolul unei vieți care-și pierduse dimensiunea sa spirituală.

Profund filosofic și reflexiv, filmul indică cu precizie care sunt lucrurile cu adevărat importante în viață: onestitatea, onoarea și, mai ales, dragostea adevărată, pe care omul nu este dispus să le recunoască decât în fața acelui mister existențial tulburător pe care îl reprezintă moartea. Astfel, întreaga ordine și așezare a lumii reglată după normele vieții va căpăta o profundă și radicală corecție prin implicarea morții, forță puternic spirituală și, mai ales, incapabilă de negocieri tocmai datorită superiorității sale absolute în raport cu tot ceea ce este viu.

„Det sjunde inseglet" (1957) – Confruntarea metafizică dintre om și moarte

Poate că cea mai dură confruntare metafizică pe care cinematografia a redat-o vreodată este cea dintre om și moarte, ce transpune spiritul într-o stare de reflecție în fața sensului existențial. În acest caz,

moartea nu mai este aici în primul rând o experienţă estetică, ci una reflexivă, profundă, interioară.

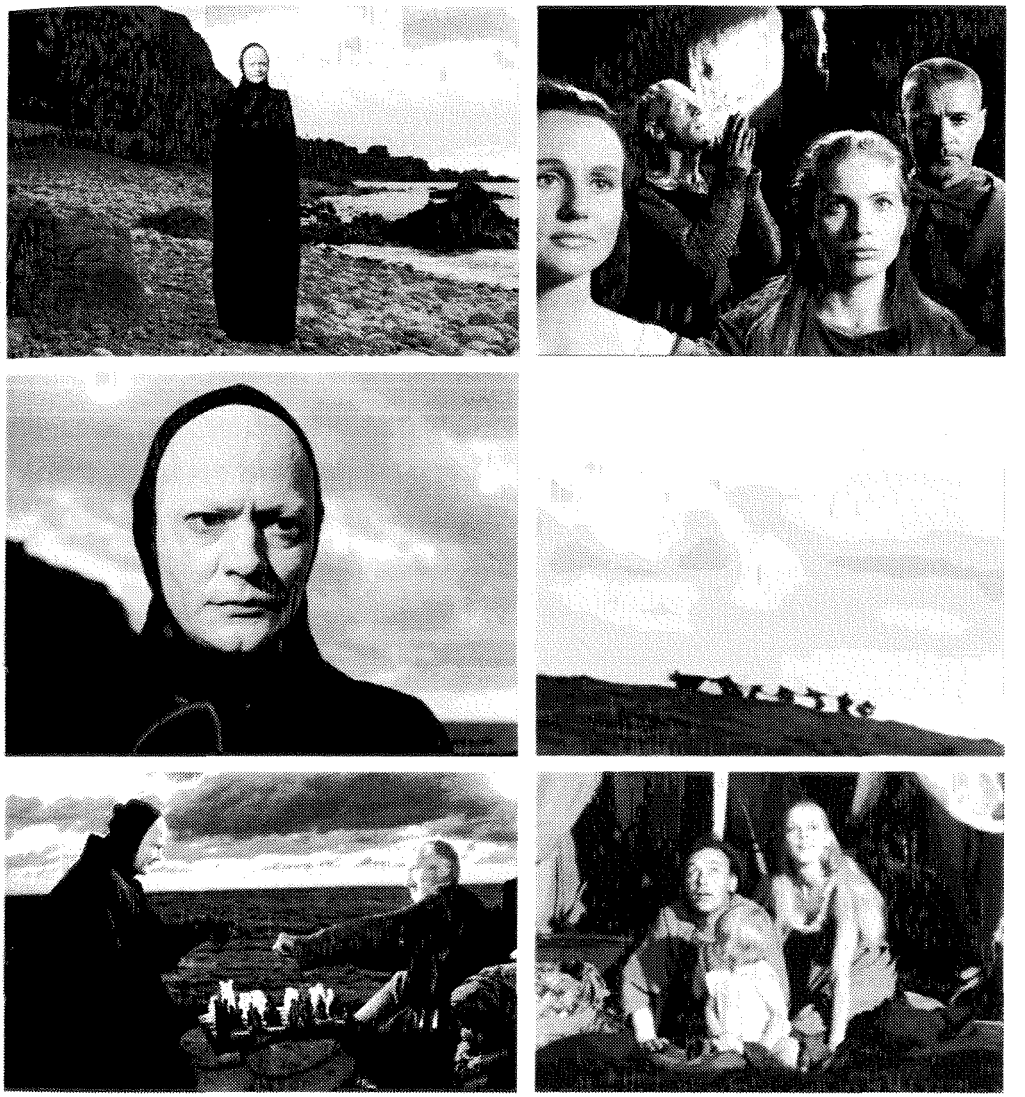
Unul dintre filmele clasice ale acestei confruntări rămâne *A şaptea pecete* (titlul original: *Det sjunde inseglet / The Seventh Seal,* 1957), în regia lui Ingmar Bergman (1918 – 2007). Această peliculă cinematografică suedeză testează la superlativ toate ingredientele necesare unui film bun, şi anume: scenariu, regie-montaj, precum şi mari actori *(staturile* Bengt Ekerot şi Max von Sydow*).*

Filmul reia o mai veche temă, predilectă pentru cinematografia nordică din perioada expresionismului anilor 1920 – cea a întâlnirii omului cuprins de îndoială existenţială cu Moartea, pe care o descoperă ca fiind singura certitudine posibilă. Această întâlnire are rolul de a resemnifica lumea, ce pare că şi-a pierdut toate reperele. Lumea germană, marcată de pierderea Primului Război Mondial, dar şi de pericolul extremismului de stânga, de factură sovietică, îşi caută propriile sale soluţii de salvare a tradiţiei occidental-creştine. În faţa dezastrului şi a pierderii încrederii, personajele peliculei trebuie să descopere totuşi acele resurse autentic umane, adânc ascunse în sufletul deznădăjduit, pentru a rezista şi a merge mai departe, cel puţin din datorie, dacă nu altfel, pentru a asigura astfel un viitor mai bun celor ce vor urma.

În mod evident, Ingmar Bergman a avut ca reper şi principală sursă de inspiraţie capodopera cinematografică *Vagonul* (titlul original: *Körkarlen),* realizată în anul 1921 de către Victor Sjöström. În acest film apare imaginea iconică a *Morţii* îmbrăcate într-o haină cu glugă, purtând o coasă mare în mână, dispusă, în acelaşi timp, la o analiză asupra vieţii interlocutorilor ei şi mai ales a rostului pe care aceasta trebuie să o îndeplinească în efemera sa trecere prin lume.

Povestea medievală, ce a inspirat filmul lui Bergman, începe cu întoarcerea din Cruciadă în Scandinavia a *Nobilului Cavaler Antonius Block,* interpretat de Max von Sydow. Ajuns acasă, acesta găseşte o lume schimbată de ciuma ce semăna peste tot moartea şi disperarea. Filmul studiază raportul dintre om şi Moarte sau raportul dintre

absurdul vieții efemere și Dumnezeu. *Antonius Block* se confruntă cu teama și disperarea oamenilor în fața Morții, sentimente ce pot fi înțelese și ca lipsă de credință.



Scene din filmul *A șaptea pecete* (titlul original: *Det sjunde inseglet / The Seventh Seal,* 1957), în regia lui Ingmar Bergman

Moartea, personificată sub chipul lui Bengt Ekerot, îl aşteaptă pe *Antonius Block* pe plajă, anunţându-l că i-a venit ceasul din urmă. *Cavalerul* îi propune, totuşi, un răgaz pentru o partidă de şah, pe care, dacă ar câştiga-o, ar îndepărta moartea. Jocul se desfăşoară pe parcursul a mai multor întâlniri dintre *Cavaler* şi *Moarte*.

Scenariul, extrem de filosofic, conţine câteva dialoguri memorabile. *Cavalerul* îşi doreşte să acceadă la cunoaşterea lui Dumnezeu, vrea să se elibereze de sub teroarea îndoielii şi se întreabă: *De ce se ascunde Dumnezeu?* Mai mult, el este derutat de faptul că nu l-a putut întâlni niciodată pe Dumnezeu în lumea sensibilă, în experienţa sensibilă mai bine zis. De aici, izvorăşte şi o sumedenie de alte interogaţii: *Cum am putea să credem dacă ne lipseşte credinţa? Ce o să se aleagă de noi, cei care vrem să credem, dar nu putem? Dar de cei care nici nu vor şi nici nu pot să creadă?* Cu toate acestea, *Cavalerul* deschide perspectiva cutremurătoare a vieţii interioare, a universului dreptăţii şi adevărului pe care şi-l relevă fiecare om în interiorul său. Dar în acest loc, constată *Cavalerul,* lucrurile stau cu totul diferit de lumea exterioară şi, odată ce a identificat această divergenţă de nivel ontologic, el se întreabă: *De ce nu pot să-l ucid pe Dumnezeu în mine? De ce continuă el să trăiască într-un mod dureros chiar dacă vreau să-l smulg din inima mea? De ce rămâne mai departe o realitate batjocoritoare care mă urmăreşte peste tot?*

Astfel, *Cavalerul* ajunge în punctul maxim al interogaţiei, în care observăm că triumfă spiritul socratic. Acesta exclamă: „Vreau cunoaştere, nu credinţă, nu presupuneri. Doar cunoaştere. Vreau ca Dumnezeu să mă ia de mână. Să-şi dezvăluie faţa şi să-mi vorbească". *Moartea* răspunde: „Dar el rămâne tăcut".

Cavalerul continuă: „Îi strig Numele în întuneric. (...) Dar se pare că nu este nimeni acolo."

Moartea răspunde la rândul ei: *„Poate că aşa este, nu-i nimeni acolo."*

Cavalerul: „Atunci viaţa este un chin fără rost. Niciun om nu poate trăi înfruntând moartea ştiind că totul este neant."

Moartea: „Cei mai mulți oameni nu se gândesc nici la moarte, nici la neant."

Cavalerul: „Dar când ajung la capătul vieții se întâlnesc cu întunericul."

Moartea: „Da... ziua aceea."

Cavalerul: „Da, înțeleg, trebuie să ne facem un idol din teama noastră și să-i spunem Dumnezeu."

Moartea: „Ești neliniștit?"

Cavalerul: „Moartea a trecut pe la mine azi dimineață. Am jucat șah împreună. Acest răgaz îmi permite să mă îngrijesc de o treabă importantă."

Moartea: „Ce treabă?"

Răspunsul însă nu va mai veni, deoarece *Cavalerul* descoperă că sub pelerina *preotului de la confesor* se ascundea, de fapt, *Moartea.* În fața sa se găsea doar *Moartea*, cea care, în finalul filmului, îl va lua de mână invitându-l la un dans împreună cu toți tovarășii săi. Concluzia este că Dumnezeu nu poate fi cunoscut decât după moarte sau, poate, moartea este singura cale.

În timp ce partida de șah continuă, *Antonius* și pajul său, *Jöns*, traversând Scandinavia, întâlnesc multe persoane care, căzând pradă fricii de moarte, se supun unor practici violente pentru a se purifica de păcate, dar și indivizi care vor să își satisfacă plăcerile personale înainte de a muri. Cel mai important personaj întâlnit de *Cavaler* și *scutierul său* este *Raval*, teologul, *Doctor Mirabilis Coelestis et Diabilis (Doctor Extraordinar, Ceresc și Diavolesc)*, de la seminarul Roskilde, cel care i-a convins prin vorbele sale meșteșugite să pornească în Cruciadă.

Acum acesta apare ca un om care și-a pierdut definitiv credința, ajungând să fure diverse lucruri din casele celor morți și fiind în stare chiar să săvârșească o crimă pentru a nu fi descoperit. Această întâlnire este una foarte importantă pentru că vine să justifice damnarea celor care au pornit în Cruciadă, trimiși fiind de un tâlhar criminal, ce se ascundea sub masca unui doctor în teologie.

O tânără nebună, violată probabil de *teologul Raval*, este arsă pe rug pentru delirurile sale sexuale cu diavolul, considerându-se că, prin sacrificarea ei, răul ar fi expulzat. Cu toate că aceasta pretindea că-l vede pe diavol, în ultimul moment, pe rug, în faţa lui *Antonius Block*, tânăra recunoaşte că, de fapt, nu vedea decât frica.

Cavalerul mai întâlneşte şi *o familie de acrobaţi* care par a nu-şi da seama de întreaga tragedie ce îi înconjoară, uniţi fiind prin iubire şi respect reciproc, dar şi prin extraordinara lor forţă creativă pe care o manifestă atât în spectacole, cât şi în dragostea pe care o poartă copilului, *micuţul Mikael.* Această întâlnire îl ajută pe *Antonius* să-şi regăsească credinţa în Dumnezeu şi acceptă să moară, sacrificându-se pe sine pentru a salva familia acrobaţilor. Filmul propune o viziune asupra răului din lume în care acesta nu poate fi focalizat într-un singur loc, pentru a crea cea mai bună dintre lumile posibile, aşa cum credea Leibniz, ci, mai degrabă, una în care, mai devreme sau mai târziu, se produce un echilibru în distribuirea acestuia în lume. Răul adus de cruciaţi va avea în contrapondere răul venit odată cu ciuma din Orient şi care s-a lăsat asupra Europei. În fond chiar ei, cruciaţii, sunt cei care au adus moartea acasă, la întoarcerea din război.

Povestea este veche şi seamănă cu *Odiseea*, în care, după douăzeci de ani, atunci când revine acasă, soldatul Ulise aduce odată cu el şi moartea, ucigându-i pe toţi peţitorii ce reprezentau aristocraţia locală. Războiul şi crima, odată pornite, cu greu îşi vor găsi echilibrul – poate numai după ce au luat suficiente vieţi.

Moartea nu câştigă jocul cu *Antonius* în condiţii de egalitate. În primul rând, aceasta trişează, luând chipul preotului de la confesiune. În al doilea rând, ea stabileşte unde şi când vor avea loc partidele. Mai mult chiar, are o superioritate psihologică prin faptul că fiecare partidă reprezintă o bună ocazie pentru a lua alte suflete în locul *Cavalerului*. Astfel, *Antonius Block* realizează că viaţa sa depinde de fiecare întâlnire, dar, cu toate acestea, are un preţ – moartea celorlalţi.

În final, *Antonius Block* ia o decizie. Cu o singură mișcare a brațului, el lovește piesele de șah în mod intenționat, făcându-le să cadă, pentru ca apoi să susțină că nu mai știe cum erau aranjate. În acest mod, el distrage atenția *Morții* și îi creează familiei de acrobați oportunitatea să fugă. Acest gest christic îi salvează sufletul și-l face să-l cunoască pe Dumnezeu, descoperind valoarea sacrificiului autentic de sine.

Cu sufletul împăcat, *Cavalerul* se reîntoarce acasă, unde, după mult timp de așteptare în singurătate, o regăsește pe soția sa cea iubitoare și credincioasă. Aceasta îi trimisese pe toți oamenii din castel undeva departe de molima de ciumă, pentru a-i ști în siguranță, ea alegând să rămână singură în fața flagelului și a destinului.

Moartea apare făcându-și sumbra-i datorie peste oamenii ce stau la masă, împăcați cu soarta lor. Scena finală ne prezintă cum *Moartea* își invită la dans prada cea mare, *Cavalerul Antonius Block,* cruciatul dezamăgit, pe *soția credincioasă a acestuia,* care și-a irosit viața în așteptare, *pajul* care și-a pierdut credința, *o femeie violată,* rămasă a nimănui, *un fierar,* simbol al metalului aducător de moarte, împreună cu *nevasta sa adulteră.* Prin sacrificiul lor, toate aceste personaje trebuiau să contrabalanseze morțile nevinovaților uciși în Cruciada absurdă din Orient. Prin aceste victime, moartea trebuia să egalizeze răul făcut în lume pentru ca viața să-și poată regăsi, în final, echilibrul moral în acel *corsi e ricorsi* al vinovăției.

Filmul se încheie, totuși, într-o notă optimistă, prezentând într-o lumină fericită *familia de acrobați* salvată de *Cavalerul* care l-a descoperit până la urmă cu adevărat pe Christos într-o atingere sublimă a morții.

Există și o variantă recentă a acestui film, la fel de tulburătoare și profundă din punct de vedere metafizic, realizată în anul 2007 și intitulată *Nu există țară pentru bătrâni* (titlul original: *No Country for Old Men).* Filmul reia vechea temă a pariului pascalian, arătând că în fața unicei certitudini a omului, care este moartea, nu există decât o singură soluție rezonabilă pentru ca viața să aibă totuși un sens, și anume să crezi sau, mai bine zis, să nu-ți pierzi niciodată credința.

Bazat pe romanul omonim al lui Cormac McCarthy, *thriller*-ul *Nu există țară pentru bătrâni,* scris și regizat de frații Ethan și Joel Coen, construiește o acțiune trepidantă plină de suspans. Totul începe atunci când *Moss* (Josh Brolin), un individ fără scrupule, „care nu se dă bătut niciodată", descoperă, într-un loc pustiu, patru mașini cu urme de gloanțe, iar alături, cadavrele unor traficanți de droguri. Cu această ocazie, el decide să își însușească o geantă cu banii rezultați din această tranzacție. După ce ajunge acasă, *Moss* realizează totuși că unul dintre traficanții împușcați, dar care nu murise încă, îi ceruse cu disperare să îi dea să bea o gură de apă. Plin de remușcări și cu gândul să-l ajute pe rănit, *Moss* se întoarce la locul faptei, dar, spre ghinionul său, locul se afla deja sub urmărirea altor traficanți veniți să preia drogurile rămase. Este rănit, dar, și mai grav, va trebui să-și abandoneze mașina. Din acest moment, filmul prinde forma tensionată a unui duel pe viață și pe moarte dintre *Moss* și *Anton Chigurh* (Javier Bardem), un nemilos criminal în serie angajat pentru a recupera banii.

Chiar dacă, la prima vedere, *Anton* pare un psihopat fără niciun fel de scrupule, pe parcursul filmului constatăm că, de fapt, el respectă reguli foarte precise și un cod strict ale onoarei, încercând să fie cât mai consecvent cu scopul propus, și anume recuperarea banilor. *Anton* seamănă moartea peste tot unde ajunge, fiind însă atent să nu lase niciun martor în viață în urma sa. Prezența sa solitară îl transformă într-un personaj metaforic, mai mult neuman decât uman, el însuși ajungând să se considere o mână a destinului. Filmul, magistral realizat de către frații Coen, ajunge ca, în final, să ne convingă că lucrurile chiar pot să fie așa. Vedem cum *soția lui Moss* și mai ales *bătrânul polițist Ed Tom Bell*, interpretat de Tommy Lee Jones, o adevărată legendă vie a zonei și care-i luase urmele lui *Anton*, ajung să înțeleagă inevitabilul, și anume că moartea este singura certitudine implacabilă, din fața căreia nimeni nu se poate sustrage atunci când i-a venit ceasul.

Filmul este o pledoarie filosofică pentru ideea de *destin,* născută din faptul că, trăind într-o lume dominată de cauze și efecte previzibile,

condusă de reguli, acțiuni și coduri ale onoarei care, uneori, sunt inevitabile, atunci când întâlnești pe cineva care se conformează întru totul acestora, numele lui este Moartea.

Confruntarea cu demonul lumii

Dacă după întâlnirea cu *Moartea,* părea că nimic special nu mai putea apărea în cariera de actor a lui Max von Sydow, odată cu filmul *Exorcistul* (titlul original: *The Exorcist*), din anul 1973, regizat de William Friedkin, se va produce totuși o mare surpriză. Filmul este o adaptare după romanul cu același titlu, scris de William Peter Blatty și publicat în 1971. Cartea a fost inspirată din cazul de exorcizare al lui Roland Doe, eveniment petrecut în anul 1949.

Pentru ca efectul să fie mai devastator asupra publicului, filmul înlocuiește personajul băiețelului posedat cu cel al unei *fetițe de doisprezece ani,* prezentând încercările disperate ale *mamei acesteia* de a-și recâștiga copilul. Odată ce medicii psihiatri recunosc că sunt depășiți de situație, *mama* recurge la o ședință de exorcism practicată de *doi preoți,* care reînvie astfel ritualul roman și tehnicile de exorcizare specifice Bisericii Catolice.

Considerat unul dintre cele mai bune filme ale tuturor timpurilor, această peliculă cinematografică a avut același efect pentru genul de filme *horror* ca și *Cetățeanul Kane* al lui Orson Welles asupra filmelor politice sau ca filmul *Intrarea dragonului,* cu Bruce Lee, pentru filmele de arte marțiale.

Filmul se concentrează în jurul confruntării *preotului Lankester Merrin*, interpretat de Max von Sydow, cu *demonul Pazuzu*. Preotul este un iezuit, dar și un pasionat arheolog care, fiind și exorcist, a avut experiențe cu entitățile demonice și în trecut. La întâlnirea cu *demonul Pazuzu*, *preotul Merrin* realizează că ceea ce s-a întâmplat în trecut se poate repeta și în viitor: răului să i se răspundă cu un rău și mai mare, aceasta fiind direcția proliferării și amplificării răului pe care demonul

şi-o recheamă. Lupta dintre cei doi începe încă din Mosul, Irak, unde se găsesc ruinele cetăţilor antice Hatra şi Ninive, două situri arheologice unde se fac mari descoperiri. Filmul a fost turnat chiar în Irak, pe locul vechilor cetăţi Hatra şi Ninive, amândouă având un trecut sângeros, pe care *părintele Merrin* îl pune pe seama demonilor care ajunseseră să domine cetăţile ce dezvoltaseră în exces culte idolatre. Templele din Hatra şi Ninive revelau cultul unor idoli violenţi, printre care şi Baal, asociat uneori cu ritualuri de sacrificii umane.

Ultimă scenă filmată în Irak îl prezintă pe *părintele Merrin* privind în faţă statuia demonului Pazuzu, ce trona pe o înălţime în apropierea zidurilor oraşului Ninive. Următoarea scenă este filmată cu un cadru larg, spaţial şi prezintă oraşul Georgetown, din districtul Washington, D.C., în mod special imaginea fixându-se asupra universităţii şi a bisericii, cele două locuri ce vor fi atacate de *demonul Pazuzu.*

Aici trăieşte *Christine „Chris" MacNeil,* interpretată de Ellen Burstyn, o femeie emancipată, reporter de televiziune, care locuieşte temporar în Washington, D.C., împreună cu fiica sa, *Regan* (Linda Blair). *Chris* este atee şi are un temperament rece, dar este, totuşi, o mamă iubitoare. Când *Regan* afişează un comportament din ce în ce mai ciudat, *Chris* încearcă să găsească ajutor pentru aceasta, consultând neurochirurgi, psihiatri, iar în cele din urmă, disperată, apelează la *un exorcist catolic.* Astfel, lupta se mută, metaforic vorbind, de la un centru antic al lumii, precum este Ninive, cel mai înfloritor oraş al Imperiului parţilor, spre capitala SUA, oraşul Washington, D.C. Este vorba, în definitiv, despre o luptă ce vizează demonii globalizării. Imperiul parţilor sau persan era, de fapt, primul mare imperiu universal, aşa cum avea să constate Hegel în *Istoria filosofiei,* în care nu se mai făcea deosebire între supuşi, toţi fiind egali în faţa aceleiaşi legi a lui Zarathustra. Învăţătura lui Zarathustra aduce cu ea ideea *Supra-Omului* pe care un astfel de imperiu trebuia să-l producă. Dar şi în Antichitate, ca şi acum, există un pericol, căci demonii stau mereu la pândă.

Regizorul William Friedkin, în comentariul pe care îl face filmului, consideră că un moment important în economia acestei producții cinematografice, care venea să prezinte semnele venirii demonului în orașul Georgetown, este acela în care *Chris* încearcă să li se adreseze studenților revoltați. Mișcările studențești de la sfârșitul anilor 1960 și începutul anilor 1970 veneau să bulverseze ordinea tradițională, subminând autoritățile clasice, cum ar fi profesorii și oamenii bisericii. Întâlnirea dintre *Chris* și *studenții revoltați* prefațează atacul *demonului* asupra lui *Regan*.

Confruntarea va aduce o revoluție în cinematografie, *preotul* trebuind să facă față unui *demon cu chip de copil.* Acest lucru a ridicat mari probleme etice în legătură cu actrița minoră care a jucat rolul lui *Regan*, fata posedată de *demonul Pazuzu*. Actrița, care jucase până atunci doar în producții Disney, a rămas marcată, într-o oarecare măsură, pentru tot restul vieții de acest rol extrem de dificil de interpretat pentru un copil. Cu toate că *exorcistul* moare în timpul practicii ritualului roman, filmul are totuși un *happy-end,* deoarece *Regan* este eliberată de demon, iar mama ei își redescoperă credința.

Filmul este inclus pe lista producțiilor cinematografice supuse cenzurii, deoarece, în momentul premierii, s-a considerat că unele scenecheie sunt „inacceptabile", iar filmul a fost catalogat drept „obscen, indecent și imoral". S-a ajuns chiar să se apeleze la justiție, fiind depuse mai multe plângeri pentru a se interzice difuzarea acestui film și chiar arestarea managerului și operatorului unui cinematograf din Hattiesburg, Mississippi, care l-au difuzat în ciuda opoziției comunității.[110]

Conflictul sub forma „bullying"-ului

După Primul Război Mondial, drama copiilor din mediile defavorizate, a acelor marginali ai nimănui, orfani, abandonați pe străzile noroioase ale unor orașe insalubre, ce apăreau ca grupuri de hoți de

[110] Dawn B. Sova, *op. cit.*, pp. 137 – 138

buzunare şi cerşetori, devine un subiect mult exploatat de cinematografie. Filmul *Piciul* (titlul original: *The Kid*, 1921) este poate cel mai semnificativ pentru această epocă, ce a marcat copilăria multor oameni, mai ales din mediul urban. Aceşti copii stigmatizaţi de sărăcie reflectă suferinţa omului în faţa lipsurilor materiale. Pur şi simplu, ei doreau o viaţă normală, să se bucure de puţină afecţiune şi de o masă caldă. *Hoţii de biciclete* (titlul original: *Ladri di biciclette*, 1948), realizat în anul 1948 de Vittorio De Sica (1901 – 1974), arată că problema acestor copii şi adolescenţi era încă una de actualitate, chiar şi după drama celui de Al Doilea Război Mondial.

În anii cincizeci ai secolului XX se produce însă o schimbare asupra modului în care este percepută tânăra generaţie. Curentul cinematografic care surprinde acest lucru se originează în producţiile americane cu adolescenţi, dintre care *Rebel fără cauză* (titlul original: *Rebel Without a Cause*, 1955), avându-l pe James Dean în rolul principal, este cel mai emoţionant. Aici adolescenţii sunt totalmente degrevaţi de sărăcie şi lipsuri materiale. Ei fac parte dintr-o generaţie care începe să se bucure de avantajele materiale ale societăţii de consum. Conduc bolizi de mare viteză, sunt îmbrăcaţi elegant şi, cu toate acestea, prezintă un spirit de revoltă şi mai ales o violenţă extremă, ce merge până la crimă, ceea ce este totalmente de neînţeles – nici măcar de ei. Este o confruntare cu un Rău spiritual – considerat un atavism al naturii umane. Este o inadaptare la o societate ce aparent pare ideală – cel puţin sub aspectul vieţii materiale. Se naşte astfel „adolescentul rebel", care poartă stigmatul Răului, dar al unui rău ce provine din lăuntrul său, din natura sa spirituală, sau, oricum, dintr-un conflict de natură sufletească, cu familia sau cu societatea în general.

În anul 1968, filmul *Copilul lui Rosemary* (titlu original: *Rosemary's Baby*, 1968) cu Mia Farrow (1945 –) în rolul principal, aduce în scenă ideea unui copil satanic. Răul devenea astfel co-prezent naturii infantile. Acest film aduce în prim-plan idei de natură religioasă cu privire la soarta omenirii, vizându-i însă, de această dată, şi pe copiii

acestei noi generații rebele cu un deceniu în urmă, dar care acum trăiește în blocuri de beton, în orașe orientate pe verticală, și în care, poate pentru prima dată, beneficiază de un confort existențial de masă. Pentru această generație, provocarea cu adevărat importantă devine salvarea spiritului. Iar diavolul, marele ispititor, are și el un rol important de jucat. Roman Polansky deschide cu acest film o întreagă serie de viitoare pelicule ce vor avea ca temă Răul și, mai mult, confruntarea cu Diavolul, cea mai reprezentativă fiind producția *A noua poartă* (titlul original: *The Ninth Gate*, 1999).

Filmul *Exorcistul* (titlul original: *The Exorcist,* 1973), care i-a marcat prin efectele sale vizuale speciale pe spectatorii din deceniul opt al secolului trecut, reia această temă de factură religioasă în care Răul nu ocolește copilăria. Micuța *Regan* va suporta asaltul spiritual al unui demon ancestral la fel de inexplicabil, în manifestările sale, precum accesele de revoltă și violență ale acelor tineri care protestau în fața campusului din orașul universitar Georgetown (Washington, D. C.), amintind de mișcările studențești din Franța anului 1968.

În acest context în care Răul devine mai mult o chestiune spirituală, cu certe trimiteri la aspecte de ordin religios, se încadrează și producția, din anul 1976, *Carrie* (titlul original: *Carrie*). Filmul este o peliculă de referință pentru filmele psihologice și chiar pentru genul *spiritualitate,* beneficiind de o sursă de inspirație literară, respectiv romanul omonim publicat în 1974 de către Stephen King. Lawrence D. Cohen a adaptat romanul la scenariul de film, colaborând împreună cu regizorul Brian De Palm.

Eroina principală, *Carrie*, devine victimă mai întâi a ironiilor și apoi chiar a agresiunilor fizice din partea colegilor. Aceste acte de violență verbală și fizică definesc conceptul de *bullying*, reprezentat de presiunea exercitată în mod repetat și intenționat asupra integrității psihice în primul rând și uneori chiar a celei corporale ale unei persoane din partea unui alt individ sau a unui grup care deține supremația într-un teritoriu. Astfel, respectiva persoană se simte exclusă din

comunitate, dezvoltând stări ambivalente și de nevroză, ce culminează cu o anumită revoltă pe care, de regulă, și-o întoarce asupra propriei ființe, mergând spre autodistrugere.

Filmul debutează cu venirea tinerei *Carrie*, o fată oarecum timidă și cu probleme de adaptare socială, la o nouă școală. Ea a fost crescută de o mamă bigotă, care prezintă grave tulburări psihice ce se originează în fanatismul ei religios. Încă de la începutul filmului, aflăm că fata urmează școala printr-un ordin judecătoresc ce a obligat-o pe mama acesteia să accepte integrarea tinerei *Carrie* în viața socială alături de generația ei. Se naște astfel un conflict între *mamă*, care suspectează autoritățile, și *școală*, ce are menirea să o educe pe *Carrie* în spiritul unei conduite care să o ajute la integrarea ei socială. Momentul ce anunță criza acestui raport fragil dintre valorile *mamei* și cele ale *școlii* este marcat de episodul în care tinerei *Carrie* i se declanșează ciclul menstrual în timp ce se găsea la duș cu celelalte colege ce participaseră la ora de sport. Neștiind ce se întâmplă cu ea, deoarece *mama* nu o instruise în acest sens, *Carrie* se sperie și trece printr-o veritabilă criză de isterie ajungând astfel sursa ironiilor celorlalți colegi. Mai grav este că, odată ajunsă acasă, nici *mama* nu o înțelege, fiind mult prea dominată de viața ei religioasă, dusă în zona unui fanatism patologic, ce presupunea, în viziunea acesteia, anihilarea oricărei chemări de natură erotică a fetei. *Mama lui Carrie* are foarte multe trăsături comune cu mamele din filmele lui Alfred Hitchcock, așa cum se prezintă ele în peliculele *Păsările*, *Psycho*, dar mai ales în *Marnie*, în care subiectul este extrem de similar cu cel din filmul *Carrie*, respectiv este prezentată drama mamei abuzate sexual în tinerețe, care își proiectează frustrările pe această temă asupra fiicei minore, distrugându-i astfel întreaga viață. De fapt, cel mai cumplit *bullying* se dovedește a fi nu din partea colegilor, ci al propriei mame. Copiii cred că sunt iubiți de către părinții lor, și așa ar trebui să fie, dar sunt și situații când lucrurile nu stau deloc așa căci părinții nu fac altceva decât să-și proiecteze propriile lor dorințe sau iluzii, dezamăgirile și frustrările reprimate în adâncul incon-

ştientului lor asupra copiilor. De regulă, copilul este în imposibilitate să înţeleagă această natură perversă a relaţiei sale cu părintele torţionar, dar acest fapt se întâmplă, totuşi, în situaţia-limită în care însăşi viaţa sa este ameninţată de către acesta.

Carrie este o fată cu certe înclinaţii intelectuale şi oarecum introvertită. Faptul că este diferită o transformă în sursa mai întâi a ironiilor şi apoi chiar a *bullying*-ului manifest în toată violenţa sa din partea colegilor incapabili de toleranţă şi empatie cu nefericita *Carrie*.

Momentul culminant al filmului îl marchează serbarea de final de an, când tânăra *Carrie* este păcălită de către colegi că ar fi fost aleasă „regina balului" şi că frumosul coleg o iubeşte deoarece o sărută pe scenă. Toată fericirea ei se transformă într-o ură viscerală în momentul în care doi colegi aruncă o găleată întreagă cu sânge de porc asupra ei, murdărind-o şi umilind-o în public. Mai grav, tânărul care se ataşase de ea este lovit de găleata respectivă, fiind rănit grav. Pentru că toţi cei prezenţi sunt percepuţi ca amuzându-se copios pe seama ei, *Carrie,* sub presiunea stresului extrem, îşi hipertrofiază capacităţile telekinetice, pe care şi le descoperise deja cu mult înainte, fiind capabilă, doar cu ajutorul minţii, să închidă uşile sălii de festivităţi şi să manipuleze diverse obiecte (furtunul de apă, scaune, focul) cu care îi ucide pe toţi cei prezenţi.

Această scenă a balului seamănă izbitor de bine cu scena finală din filmul *Ulisse* (titlul original: *Ulysses*, 1954), în care personajul principal, deghizat în haine de cerşetor şi interpretat de Kirk Douglas, după ce experimentează alături de peţitorii *Penelopei* tot ceea ce înseamnă fenomenul de *bullying* (este ironizat, alungat, marginalizat, lovit cu diverse obiecte, inclusiv cu scaunele de la masă, şi hrănit cu resturile de mâncare ce îi sunt aruncate pe jos precum unui câine) se răzbună pe aceştia omorându-i cu arcul său de săgeţi, după ce, mai întâi, a avut grijă să dea porunca de închidere a uşilor încăperii unde se aflau cu toţii.

Dacă, în cazul lui *Carrie,* deoarece este vorba despre o persoană fragilă, personajul dezvoltă capacități hiperkinetice – care folosesc puterea minții –, pentru a se răzbuna, în cazul lui *Ulisse*, un luptător încercat, uciderea celor care l-au umilit în mod repetat va fi una la fel de fulgerătoare, acesta folosind însă forța brațelor și celebrul său arc cu săgeți, pe care în mod supranatural doar el putea să îl mânuiască.

Astfel, atât filmul *Ulisse*, cât și pelicula *Carrie*, mai ales prin faptul că în ambele cazuri personajul principal supraviețuiește confruntării crunte cu cei care l-au supus fenomenului de *bullying*, iese în evidență faptul că acest tip de umilire repetată este ceva împotriva firii. În ambele cazuri, răzbunarea în fața abominabilului, marcat de *bullying*, trimite la o forță cosmică supranaturală, ce se poate condensa în aparent firava ființă supusă acestui proces de distrugere fizică și psihică repetată.

Aceste două filme prezintă varianta „quasi-optimistă", în care personajul supus *bullying*-ului se răzbună pe cei care „i-au făcut rău", dar în realitate, mai ales în perioada contemporană, *bullying*-ul devine un fenomen tot mai des întâlnit, căruia încă nu i s-a găsit originea, sursa, nici chiar de către specialiști.

AGRESIVITATEA în ARTA cinematografică

Un tratat despre agresivitatea umană: *Jenseits des Lustprinzips* (1920)

După Primul Război Mondial apare un anumit gen de literatură care încearcă să explice ororile şi atrocităţile care s-au manifestat în contextul acestei conflagraţii, depăşindu-le cu mult în violenţă pe cele precedente. Primul Război Mondial a fost un conflict armat care a fixat reflectorul pe faţa întunecată, nebănuită până atunci, a fiinţei umane.

În anul 1920, pe fondul crizei profunde din Germania şi Austria, două ţări ce au suportat consecinţele dezastruoase ale înfrângerii, Sigmund Freud a publicat o carte intitulată *Jenseits des Lustprinzips (Dincolo de principiul plăcerii)*, prin intermediul căreia celebrul psihanalist vienez dezvoltă teoria pulsiunilor şi afirmă că fiinţa umană posedă, pe lângă *instinctul sexual,* şi *instinctul morţii*, ultimul manifestat sub forma agresivităţii, a violenţei şi a distrugerii, denumit ulterior *Thanatos* de freudieni. Sigmund Freud înţelegea *Thanatos*-ul ca fiind opus *libido*-ului sau pulsiunii vieţii, manifestate ca *Eros.* Tot în această carte, Freud atinge tema uciderii intraspecifice în cazul omului, aceasta fiind una dintre trăsăturile care, din nefericire pentru acesta, îl definesc.

Cercetând *forţele active* ale materiei vii şi nu morfologia acesteia, Freud a făcut o descoperire uimitoare: există pulsiuni care tind spre moarte, iar altele, cum sunt cele sexuale, care caută şi reuşesc să reînnoiască mereu viaţa[111]. Se pregăteşte astfel ideea prezenţei celor două pulsiuni fundamentale: *Eros* şi *Thanatos,* sexualitatea şi agresivitatea. În lucrarea *Dincolo de principiul plăcerii*, apare prima referinţă publicată de către Freud pentru termenul *instinct al morţii*: „opoziţia dintre ego-ul

[111] Sigmund Freud, *Dincolo de principiul plăcerii,* în *Opere,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994, p. 53

sau instinctele morţii şi instinctele sexuale sau ale vieţii". În accepţiune freudiană, pulsiunea morţii *(Todestrieb)* înseamnă pulsiunea spre neantizare, spre auto-distrugere şi revenire la anorganic: „ipoteza unui instinct de moarte, a cărui sarcină este de a duce viaţa organică înapoi la statusul neînsufleţit". Deducem de aici că „scopul întregii vieţi este moartea". Freud ajunge la concluzia că oamenii au o dorinţă inconştientă de a muri şi că această dorinţă este, în mare parte, temperată de instinctele de viaţă.

Psihanalistul vienez se referea la „instinctul morţii" ca pulsiune, ca o forţă care nu este esenţială pentru viaţa unui organism (spre deosebire de un instinct de bază, aşa cum este cel de hrănire) şi care tinde să-l denatureze. Pulsiunea morţii se opune Erosului, tendinţei spre supravieţuire, spre procreaţie, spre sex, dar şi altor impulsuri creative, producătoare de viaţă. Pulsiunea morţii este menţionată uneori ca *Thanatos* în gândirea post-freudiană, completând conceptul de *Eros*, deşi acest termen nu se întâlneşte în scrierile freudiene, fiind introdus mai degrabă de către psihanaliştii post-freudieni. Folosirea termenilor *Eros* şi *Thanatos* accentuează caracterul de principii universale pe care îl capătă, în concepţia freudiană, cele două categorii de pulsiuni.[112] Cu amărăciune, psihanalistul vienez avea să recunoască însă că omul posedă o orientare irezistibilă spre moarte, spre distrugere.

În cei zece ani ce au urmat Primului Război Mondial, când oamenii erau cu totul debusolaţi, sărăciţi, disperaţi, deoarece trecuseră prin molime care seceraseră milioane de vieţi, Freud a construit teoria raportului dintre *Eros* şi *Thanatos* pe fundamentele stabilite în studiul *Dincolo de principiul plăcerii* şi a aplicat noul său concept teoretic la dificultăţile civilizaţiei occidentale, elaborând lucrarea *Das Unbehagen in der Kultur (Angoasă în civilizaţie)* (1930). În această lucrare, el subliniază din nou existenţa a două pulsiuni: una „care tinde să conserve substanţa vie şi să o reunească în unităţi mereu mai mari" şi alta opusă,

---

[112] J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 431

care tinde „să desfacă aceste unități și să le reducă la starea lor cu totul primitivă, adică la starea anorganică". Cele două pulsiuni sunt numite *Eros* și *Moartea*[113], „iar acțiunea lor conjugată sau antagonică permite explicarea fenomenelor vieții"[114].

Psihanalistul vienez consideră că natura umană este rezultatul luptei continue dintre *Eros* și *Thanatos* și extrapolează această idee și la explicarea modului de organizare și funcționare a civilizației, mai ales a celei occidentale. El vede civilizația ca pe un proces evolutiv aflat sub acțiunea a două forțe antagonice: pe de o parte, acțiunea *Eros*-ului, care se străduiește „să-i unească pe indivizii izolați, (...) familiile, triburile, popoarele sau națiunile într-o vastă unitate: umanitatea ca atare" și, pe de altă parte, forța distructivă opusă, ce încearcă să dezintegreze unitățile biologice și sociale.[115] Dezvoltarea umană și a societății evoluează din această luptă dialectică dintre instinctul vieții și instinctul de distrugere, dintre *Eros* și *Moarte*.

În *Angoasă în civilizație*, Freud se preocupă mai mult de pulsiunea morții, pe care o analizează extensiv. El consideră că această pulsiune constituie însăși sursa *agresivității*, văzută ca „o dispoziție instinctivă primitivă și autonomă a ființei umane și care (...) pentru civilizație ea constituie obstacolul cel mai redutabil"[116]. Cercetările sale asupra acestei pulsiuni distructive l-au condus la stabilirea a două postulate:

1) Energia creată de pulsiunea de moarte și îndreptată spre individul însuși duce la un comportament auto-distructiv: „instinctul morții lucrează pe tăcute, în intimitatea ființei vii, la disoluția acesteia". Efectul autodistructiv devine mult mai puternic atunci când există „o stopare a agresivității contra exteriorului", deoarece în această situație se întărește „tendința spre autodistrugere, tendință necontenit activă sub toate formele".

---

[113] Numit ulterior de către psihanaliștii post-freudieni, *Thanatos*

[114] Sigmund Freud, *Angoasă în civilizație*, în *Opere I*, traducere, cuvânt introductiv și note de Leonard Gavriliu, Editura Științifică, București, 1991, p. 339

[115] *Ibidem*, p. 342

[116] *Ibidem*

2) Când această energie creată de pulsiunea morții este îndreptată spre exterior, spre alții, ea este exprimată ca agresiune și violență: „o parte a acestui instinct se îndreaptă contra lumii exterioare și devine manifestă sub forma pulsiunii agresive și distructive; (...) individul nimicea în cazul acesta ceva exterior lui, viu sau nu, în loc de propria sa persoană"[117].

Freud susține că pulsiunea morții și, respectiv, a agresivității reprezintă tendințe intrinseci ființei umane, care nu pot fi eliminate, dar pot fi deturnate sau sublimate. Putem controla agresivitatea îndeosebi prin întărirea conștiinței morale, a Supra-Eului, situație în care apare sentimentul de culpabilitate din cauza căruia ființa umană dezvoltă angoasa în civilizație. Psihanalistul vienez oferă o descriere remarcabilă a instalării acestei instanțe superioare, adevărată agenție de supraveghere, denumită Supra-Eu, care determină apariția unui sentiment de neliniște, de culpabilitate, inerent vieții civilizate: „Civilizația domină deci periculoasa ardoare agresivă a individului, slăbindu-l, dezarmându-l, punându-l sub supraveghere prin intermediul unei instanțe în el însuși, asemenea unei garnizoane instalate într-un oraș cucerit"[118].

Thanatos scoate la lumină forțele cele mai profunde, cele mai adânci ale naturii noastre, uriașul potențial al *agresivității* omului, *ființă singulară care se ucide intraspecific*. Atunci când viața, care înseamnă iubire, reproducere, multiplicare, ajunge la limitele sale, se trezește setea originii, a anorganicului, a stării inițiale, a punctului de unde s-a pornit, la fel ca la plante, unde, după ce a apărut floarea cea mai frumoasă, ea trebuie să dispară, lăsând sămânța în pământ pentru un nou ciclu vital. Freud a fost profund tulburat de această descoperire, mai ales că până atunci nici măcar nu o intuise, dezvoltând numai o teorie a *libido*-ului, a *Eros*-ului. *Eros*-ul își are limitele sale în *Thanatos*, viața tinde spre moarte și invers, anorganicul creează organicul, care se întoarce în anorganic. Această ciclicitate este consemnată ca un tipar la

[117] *Ibidem*, pp. 339 – 340
[118] *Ibidem*, pp. 344 – 345

nivelul cel mai profund al inconștientului. Prin efortul de sublimare în artă, religie, psihologie sau filosofie, conștientul urmărește să-și refuleze aceste instincte întunecate, reconvertindu-le în creații pe care le consideră nemuritoare. Literatura și mai ales arta cinematografică s-au dovedit un teren admirabil al acestui proces complex de sublimare a impulsurilor cu caracter thanatic.

Nuvela *The Most Dangerous Game* (1924)

Tot la începutul anilor 1920, apare în spațiul anglo-saxon, posibil sub influența scrierilor lui Freud despre agresivitate, un text scurt, dar cu mare impact, intitulat *The Most Dangerous Game (Cel mai periculos joc)*, publicat și sub numele de *The Hounds of Zaroff (Câinii lui Zaroff)*, avându-l ca autor pe Richard Connell și apărut prima dată în revista „Collier's", pe 19 ianuarie 1924.

Nuvela începe cu prezentarea lui *Sanger Rainsford*, un vânător de animale mari, originar din New York, care, împreună cu prietenul său, *Whitney*, se află pe un iaht în mijlocul Mării Caraibelor, dar au ca țintă Pădurea Amazoniană pentru a participa la o vânătoare de jaguari. Cei doi poartă o discuție despre cum se simt „vânătorii" și „vânații" în timpul vânătorii și concluzionează că cele două „tabere" pot oricând să-și schimbe locurile.

Replicile lor rămân memorabile:

„«*Ar trebui să avem o vânătoare bună pe Amazon. Grozav sport, vânătoarea*».

«*Cel mai bun sport din lume*», confirmă și Rainsford.

«*Pentru vânător*», subliniază Whitney. «*Nu pentru jaguar.*»

«*Nu vorbi fleacuri, Whitney,*» spune Rainsford. «*Tu ești un vânător de animale mari, nu un filosof. Cui îi pasă de ceea ce simte un jaguar?*»

«*Poate că jaguarului îi pasă*», observă Whitney.

«*Bah! Aceste animale nu au nicio înțelegere.*»

«*Chiar și așa, eu cred mai degrabă că aceste animale înțeleg un singur lucru – frica. Frica de durere și frica de moarte.*»

«*Ăsta e un nonsens*», râse Rainsford. „*Această vreme călduroasă te-a făcut moale, Whitney. Fii realist. Lumea este alcătuită din două clase – vânători și vânați. Din fericire, tu și eu suntem vânători*»."[119] (t.a.)

Discuția se purta în întunericul nopții ce îi învăluia tăcută. La scurtă vreme, când tot echipajul dormea, *Rainsford* cade din greșeală peste bord și încearcă să se salveze înotând spre Insula Ship-Trap *(Capcana pentru nave)* aflată în apropiere, despre care aflase de la *Whitney* că are o „reputație proastă" printre marinari. Înainte de a ajunge la mal aude însă trei împușcături în întunericul de nepătruns, precum și un țipăt ciudat, pe care, ca un cunoscător, îl asocia cu acela „*al unui animal aflat sub teroare și teamă extremă*". Cu toate acestea, el nu recunoaște ce fel de animal ar putea fi cel care țipase atât de sfâșietor. De fapt, nici măcar nu a mai încercat să afle pentru că era mult mai preocupat să ajungă la mal. Deși în sinea sa era fericit pentru că, dacă auzise împușcăturile de pistol, atunci cu siguranță că pe insula aceasta erau și oameni. Într-adevăr, odată ajuns la mal, el se îndreaptă spre interiorul insulei și ajunge la un fel de castel de dimensiuni gigantești.

Intrat în castel, *Rainsford* întâlnește doi cazaci: proprietarul, *generalul Zaroff*, și gigantul său servitor surdo-mut, *Ivan*.

Zaroff era un general țarist care a trebuit să părăsească Rusia odată cu venirea la putere a regimului bolșevic. Spre deosebire de alți nobili ruși care au pierdut totul, Zaroff a reușit să ajungă în America și a investit în bunuri imobiliare.

Zaroff citise cartea lui *Rainsford* despre cum pot fi vânați leoparzii de zăpadă din Tibet și îl aprecia, dar, cu toate acestea, se considera

[119] Richard Connell, *The Most Dangerous Game*, Feedbooks, accesat pe 08.12.2020 https://service.ebook.hyread.com.tw/ebookservice/epubreader/hyread/v3/reader.jsp

pe sine cel mai bun vânător. *Generalul* îl invită pe *Rainsford* la masă și cei doi încep o discuție aparent amicală.

În timpul mesei, *generalul* afirmă că animalele de vânătoare deveniseră plictisitoare pentru el, așa că avusese nevoie de „un nou animal" pe care să îl vâneze.

„«*Mi-a venit inspirația în legătură cu ce aveam de făcut*», continuă generalul.

«*Și care a fost aceasta?*»

Generalul a zâmbit cu zâmbetul tăcut al celui care s-a lovit de un obstacol și l-a depășit cu succes. «*Am inventat un nou animal de vânătoare*», spuse el.

«*Un nou animal? Glumești.*» «*Nu, deloc*», spuse generalul. «*Eu nu glumesc niciodată când e vorba de vânătoare. Aveam nevoie de un nou animal. Am găsit unul....*» *(....)* «*el îmi asigură cea mai captivantă vânătoare din lume. Nicio altă vânătoare nu se compară cu aceasta. Vânez în fiecare zi și nu mă plictisesc niciodată...*» *(....)*

«*Am vrut un animal pentru a-l vâna*», explică *generalul*. «*Așa că mi-am zis: Care sunt atributiile unei prăzi ideale? Și răspunsul a fost, desigur, că trebuie să aibă curaj, să fie viclean, și, deasupra tuturor, să fie capabil de rațiune.*»

«*Dar niciun animal nu poate raționa*», obiectă *Rainsford*.

«*Dragul meu prieten*», spuse *generalul*, «*există unul care poate*».

«*Dar nu poți să spui asta –*», gâfâi *Rainsford*.

«*Și de ce nu?*»

«*Nu pot crede că ești serios, Generale Zaroff. Aceasta este o glumă înspăimântătoare.*»

«*De ce nu aș fi serios? Eu vorbesc despre vânătoare.*»

«*Vânătoare? Fiți serios, Generale Zaroff, ceea ce spuneți dumneavoastră se cheamă crimă.*» *(...)*«*Ei sunt oameni*», spuse *Rainsford*.

«*Exact*», spuse *generalul*. «*De aceea îi și folosesc. Îmi dau plăcere. Ei pot raționa. Așa că sunt periculoși.*»"[120] (t.a.)

[120] *Ibidem*

Pentru a-și pune în aplicare diabolicul plan, *generalul rus* a cumpărat Insula Ship-Trap din Caraibe și a transformat-o într-un uriaș teren de vânătoare. În plus, a configurat-o astfel încât să atace de pe stâncile zimțate eventualele nave ce treceau prin apropiere. După naufragiul acestora, îi lua captivi pe supraviețuitori și le oferea posibilitatea de a alege între a fi vânat sau a fi preluat de către *Ivan*, cel care a fost cândva călăul oficial al Țarului Rusiei. De cele mai multe ori, oamenii alegeau rolul de vânat deoarece mai sperau că ar putea scăpa cu viață. *Zaroff* îi vâna pentru propria plăcere, oferindu-le însă mai întâi hrană, îmbrăcăminte, un cuțit și un avans de trei ore pentru a se ascunde în junglă. Folosind doar un pistol de calibru mic, *Zaroff* pornea, după aceste trei ore, în urmărirea „celui mai periculos vânat". Orice captiv, care putea scăpa de *Zaroff*, de *Ivan* și de o haită de câini de vânătoare de-a lungul a trei zile, avea promisiunea că va fi eliberat. *Zaroff* dezvăluie însă că, până acum, a câștigat fiecare vânătoare și implicit nimeni nu a scăpat.

Rainsford denunță vânătoarea de oameni drept barbarie, dar *Zaroff* răspunde susținând că „viața este pentru cei puternici, pentru a fi trăită de cei puternici și, dacă este nevoie, pentru a fi luată de cei puternici[121]" (t.a.). Dându-și seama că nu are nicio ieșire, *Rainsford* acceptă și el, cu reticență, să devină un „vânat".

Pentru început, *Rainsford* își stabilește un traseu complex în pădure după ce s-a urcat într-un copac ce îi oferea o perspectivă largă asupra insulei. *Zaroff* îl găsește cu ușurință, dar decide să se joace cu el ca-n „pisica și șoarecele": stă o vreme chiar sub copacul în care *Rainsford* se ascunde, fumează o țigară și apoi se îndepărtează brusc.

A doua zi, *Rainsford* sapă o groapă-capcană folosită în Birmania pentru capturarea tigrilor, reușind astfel să ucidă unul dintre câinii de vânătoare ai lui *Zaroff*. Apoi îl ucide pe *Ivan* și se aruncă de pe o stâncă în mare. *Zaroff*, dezamăgit de aparenta sinucidere a lui *Rainsford*, se

[121] *Ibidem*

întoarce acasă, dar este nedumerit în legătură cu dificultatea înlocuirii lui *Ivan* și pare măcinat de incertitudinea morții lui *Rainsford*.

Între timp, *Rainsford* reușește să se strecoare în casă fără să-l simtă câinii ucigași. Față în față cu *Zaroff*, *Rainsford* este felicitat pentru că a câștigat „jocul", dar cu toate acestea el decide să se lupte cu criminalul, spunând că încă se consideră o fiară și că vânătoarea inițială nu s-a terminat. Acceptând provocarea, *Zaroff* spune că învinsul va fi dat drept hrană câinilor, iar câștigătorul va dormi în patul său. Povestea se încheie cu imaginea lui *Rainsford* care se bucură de confortul patului lui *Zaroff*[122].

Cel mai periculos vânat este o lectură populară în cadrul programelor de învățământ mediu și liceal din spațiul anglo-saxon datorită provocărilor filosofice de natură antropologică pe care le aduce în atenția cititorului. Prima și cea mai importantă întrebare pe care o poartă povestea este cea a omorului justificat. *Rainsford* își justifică vânătoarea de animale deoarece consideră că omul este superior animalelor întrucât acestea nu trăiesc decât în prezentul imediat sau, mai bine zis, nu au conștiință pentru a realiza ceva dincolo de instinct. *Generalul Zaroff* consideră că bărbații sunt superiori tuturor formelor de viață tocmai datorită faptului că sunt capabili să raționeze. El chiar explică de ce bărbații sunt cel mai mult interesați de vânătoare: *„Bărbații pot raționa, oferind astfel o provocare la care niciun animal nu poate face față"*. Prin experiența lui *Rainsford,* pe măsură ce va fi vânat de către *Zaroff*, povestea evidențiază temerile pe care animalele ar putea să le experimenteze în timp ce sunt vânate.

Zaroff însuși posedă o personalitate contradictorie deoarece manierele sale rafinate sunt juxtapuse brutalității pe care o manifestă atunci când vânează bărbați pentru a-i ucide.

Poate sub inspirația ideilor freudiene despre agresivitate, Connel sugerează în nuvela sa că omul, deși este civilizat sub toate aspectele, poate conține totuși o dorință de a ucide. În plus, bărbații posedă

---

[122] *Ibidem*

instincte ucigătoare ce nu pot fi supuse decât prin prezența societății civilizate și a legii pe care aceasta o impune cu forța. Ca urmare, *Zaroff* este capabil să-și satisfacă „*hobby*-ul" său deoarece nu trăiește în civilizație, ci într-o lume izolată construită după propria-i viziune.

Finalul poveștii ridică numeroase întrebări cu privire la adevărata natură a lui *Rainsford*, care se presupune că l-a ucis pe *Zaroff* pentru a-și asigura propria siguranță. De fapt, ucigându-l pe generalul criminal, *Rainsford* a luat astfel parte la „jocul" pe care *Zaroff* și-l dorea să îl pună în practică pentru a deveni „vânător" atunci când a descoperit uciderea intraspecifică.

Filmul *The Most Dangerous Game* (1932)

Prima versiune cinematografică a nuvelei scrise de Richard Connell în anul 1924 a avut premiera în 1932, sub titlul *Cea mai periculoasă pradă* (titlul original: *The Most Dangerous Game*). Filmul reia, într-o mare măsură, firul epic al nuvelei din 1924, dar îi oferă o cu totul altă perspectivă racordată și la o lungă tradiție filosofică de sorginte britanică, puternic marcată de empirismul inițiat de Francis Bacon și continuat de Thomas Hobbes, dar mai ales de John Locke. Empiriștii considerau că adevărurile trebuie să se fondeze în primul rând pe experiență, pe ceea ce *pot oferi* datele simțurilor și viața concretă a oamenilor. Una dintre temele larg discutate în cadrul acestui gen de filosofie, a cărei rezonanță o găsim și la naturalistul britanic Charles Darwin (1809 – 1882), este cea legată de existența unei stări naturale și a unei condiții precivilizaționale a omului. În acest sens, este cunoscută o veche dispută pe această temă între Thomas Hobbes (1588 – 1679), care propunea o viziune belicoasă asupra stării naturale, și John Locke (1632 – 1704), care susținea o lume a începutului umanității caracterizată prin cooperare, pace și, mai ales, raționalitate.

După lectura *Leviathan*-ului, Locke va fi puternic impresionat de viziunea lui Hobbes asupra existenței unei stări naturale a omenirii, o stare precivilizațională în care toate avantajele, dar și dezavantajele civilizației lipseau și unde dominantă ar fi fost o luptă a tuturor împotriva tuturor, ceea ce făcea ca, în aceste condiții, să triumfe iraționalul în raporturile interpersonale.

În timp ce elabora un tratat ce urmărea o abordare divergentă față de cea hobbesiană în legătură cu acest subiect, a apărut și un alt text, complet diferit de cel al *Leviathan*-ului, care prezenta descendența tuturor regilor direct din Adam, primul rege și patriarh al lumii. Acest text era scris de Robert Filmer (1588 – 1653) și se intitula *Patriarcha or The Natural Power of Kings (Patriarcha sau Puterea naturală a regilor)*.

Delimitându-se de aceste abordări oarecum exagerate, fie într-o direcție sau în alta, ce prezentau viziuni diametral opuse asupra originii omului și, mai ales, a societății umane, Locke a început să-și elaboreze propria sa modalitate de înțelegere asupra nașterii civilizației și, mai important, asupra condiției umane precivilizaționale sau, altfel spus, naturale.

Scene din filmul *The Most Dangerous Game* (1932), regizat de Irving Pichel și Ernest B. Schoedsack

Locke va urma în acest sens calea deschisă de către filosofii influenţaţi de gândirea din spaţiul olandez. Atât René Descartes (1596 – 1650), cât și Baruch Spinoza (1632 – 1677), care au creat în climatul politic oferit de Ţările de Jos, nu au renunţat niciodată la o perspectivă religioasă, cu puternice accente creștine, în filosofia lor morală și politică, neputându-se înscrie nici în spiritul acelor fanatici pastori protestanţi filologi, așa cum erau Gisbertus Voetius (1589 – 1676) sau

Henricus Regius (1598 – 1679), care nu se puteau desprinde în interpretările lor antropologice de luarea ca referință, *ad litteram*, a textului sacru al *Evangheliilor.* Păstrând măsura, nici Descartes și nici Spinoza nu au ajuns să fie atei sau simpatizanți ai acestora, anihilând astfel orice fel de raportare la Dumnezeu atunci când se refereau la acțiunea umană, așa cum a ajuns să teoretizeze acest lucru Hobbes în *Leviathan,* generând suspiciuni că ar nega însăși existența lui Dumnezeu.

În timpul exilului său olandez, Locke a ajuns să cunoască destul de bine filosofia lui Descartes și a lui Spinoza și mai ales contextele care le-au generat. Astfel, nucleul lucrării lockeene intitulate *The Second Treatise of Government (Al doilea tratat despre cârmuire)* va fi centrat pe critica viziunilor ce puteau fi ușor interpretate ca potențial ateiste, cel puțin în ceea ce privește chestiunile despre puterea și manifestarea acesteia în mod concret pe Pământ. Pentru Hobbes, în cartea sa *Leviathan,* omul era văzut, contrar preceptelor creștine, ca o ființă rea de la natură, dominată de un egoism feroce, pradă pulsiunilor de ură, o ființă irațională și belicoasă ce urmărește puterea și dominația. Maximele lui Hobbes: *bellum omnium contra omnes* și mai ales *homo homini lupus* erau de neacceptat pentru Locke, care considera că omul este, de la originea sa, o ființă rațională, posesoarea unui limbaj pe care nu îl putea dezvolta decât prin cooperare, nicidecum prin ură, egoism și distrugere. De asemenea, pentru Locke, rolul liderului nu este unul atât de important, mai ales pentru această stare naturală, care poate funcționa în raționalitatea sa și fără el. La polul opus, pentru Hobbes, niciun fel de societate nu este posibilă fără liderul feroce care se impune prin teroare. Cu cât liderul este mai înfiorător și supușii îi știu de frică, cu atât acea societate este mai bine închegată și capabilă să-și construiască raționalitatea, considera Hobbes. Pentru el, raționalitatea unei societăți era doar un aspect artificial, impus de frica în fața liderului suveran. Raționalitatea raporturilor dintre supuși era condiționată de teroarea impusă de conducător, singurul care persista în ideea de a rămâne în starea naturală originară. Aceasta îi conferea un drept natu-

ral ce se putea manifesta, în chip deplin, chiar şi după apariţia societăţii civilizate. Pentru Hobbes, pacea şi civilizaţia, fructul cel mai minunat al păcii, erau, în fapt, rezultatul unei forme de sclavie.

În chip cu totul diferit de cel propus de Hobbes, Locke afirmă că starea naturală a fost, la începuturile sale, o stare de pace opusă stării de „război al tuturor împotriva tuturor", aşa cum o teoretizase Hobbes. Mai mult, pentru Locke, în starea naturală, preceptele creştine ale iubirii aproapelui, milei şi cooperării interumane ar fi, cu siguranţă, prezente, căci altfel pacea nu ar putea fi păstrată şi oamenii nu ar putea conviețui împreună pentru a construi universul limbajului şi al raţionalităţii. Pentru Locke, în spiritul lui Descartes şi al lui Spinoza, starea naturală a omenirii, dominată de legea naturală ce vizează autoconservarea, nu trebuie să se afle în opoziţie cu legea creştină care prevede, de fapt, acelaşi lucru. Astfel, Locke, în spiritul acestui tip de filosofie iniţiată de Descartes şi Spinoza, este un fel de filosof creştin – dacă este să-l numim într-un fel anume – un filosof care se înscrie în spiritul ideilor din textele sacre, dar pe care le vede mai mult ca pe un fel de alegorii, de metafore, de bune învăţături cu rol de pilde, de elemente cu funcţii mnemotehnice pentru o bună etică, dar, nici într-un caz, ca pe un concept al cărui adevăr trebuie luat în sensul său filologic, *ad litteram*, fără niciun fel de discernământ din partea raţiunii. Pentru Locke, raţiunea, cea care garanta raporturile interumane, era chiar manifestarea – aici, pe Pământ – a Legii Divine. Omul nu putea trăi fără Dumnezeu, deoarece Dumnezeu era, în fapt, însuşi garantul ultim al raţiunii sale de supravieţuire ca specie. Liderul care poate apărea atunci când ordinea lumii este ameninţată de foamete sau cataclisme este dependent totuşi de supuşii săi, care, în situaţii extreme, se pot chiar revolta atunci când acesta nu le mai serveşte interesele.

Aceste idei au marcat profund spaţiul de spiritualitate britanic şi le regăsim ecourile în filme precum *Cea mai periculoasă pradă,* ce prezintă confruntarea dintre *contele Zaroff,* un hobbesian veritabil, şi

Robert „Bob" Rainsford, un om cu o filosofie de viață mai apropiată de concepția lui John Locke despre starea naturală.

Drama lui *Zaroff*, care s-a transformat într-un monstru cu accente hobbesiene, se originează în condițiile din Rusia țaristă. Aici, în Crimeea, *Zaroff* deținea o mare avere și, având calități native deosebite pentru astfel de sporturi violente ce implicau uciderea animalelor de talie mare, era pasionat și practica vânătoarea. Teroarea bolșevică l-a făcut să realizeze însă că omul este cel mai periculos vânat, deoarece are rațiune și poate, la rândul său, ucide. *Contele Zaroff* mărturisește că, odată ce a părăsit Rusia, luând drumul exilului, uciderea animalelor nu l-a mai pasionat, ba chiar l-a plictisit. În acest nou context al exilului, el descoperă un nou sport, mult mai excitant, și anume vânătoarea de oameni. Astfel, ascensiunea bolșevismului l-a transformat dintr-un veritabil vânat pentru Armata Roșie, ce căuta să-i anihileze pe vechii nobili albi, într-un vânător ce se pregătea poate pentru momentul unei crunte răzbunări pe cei care i-au anihilat plăcerile și lumea de altădată, în care el deținea controlul și puterea. În definitiv, tocmai în această pierdere a controlului se înscrie și drama profundă a lui *Zaroff*. Din vânat, el va dezvolta, treptat, o întreagă patologie legată de neputințele sale de a se răzbuna pe bolșevici, devenind un monstru care-și antrena calitățile criminale pe un teren special amenajat în acest sens într-o insulă izolată din Caraibe. Aici, el își construiește o filosofie proprie care să-i justifice crimele abominabile. El consideră că prin astfel de practici și-ar putea dobândi și întreține acea virilitate primordială pe care omul civilizat ar fi pierdut-o, amputându-și forțele vitale prin educație. Expresia lui fundamentală era „Mai întâi ucide bărbatul și abia apoi te vei putea bucura de femeie". Această idee filosofică, în viziunea lui *Zaroff*, reflecta, de fapt, instinctul natural. Iar femeia, la rândul ei, nu reprezenta, în viziunea contelui rus, decât o pradă, o recompensă pentru cel mai puternic bărbat. „Ucide și apoi fă dragoste! Dacă nu ucizi, nu ai extaz erotic!" – cam aceștia sunt, prin urmare, termenii viziunii anti-civilizație ai lui *Zaroff*.

Poate fi sesizată și o anumită diferență față de nuvela originară, prin faptul că în film apare în prim-plan și o femeie. Este vorba despre *Eve*, interpretată de Fay Wray, care va juca în anul următor în celebra producție cinematografică *King Kong* (1933), filmată în aceeași locație ca și *Cea mai periculoasă pradă*.

Eroul principal, *Robert „Bob" Rainsford*, va fi dezlegat în zori pentru a fi pregătit de vânătoare. I se oferă un cuțit, dar și pe *Eve* ca însoțitoare. *Zaroff* îi spune acesteia că nu o va vâna din moment ce este o femelă, dar dacă *Bob* va pierde confruntarea, ea trebuie să se întoarcă la conte. *Zaroff* eșuează în această ultimă vânătoare. Muribund, din cauza mai multor răni provocate de *Bob*, el devine curând victima propriei haite de câini de vânătoare antrenați special pentru a ucide oameni. *Contele Zaroff* este, de această dată, chiar el însuși „prada".

Filmul evită astfel tocmai finalul din nuvelă, în care *Rainsford* preia domeniul de vânătoare al lui *Zaroff* și poate chiar nevoia de a ucide. Pelicula alege să propună însă un alt fel de final al poveștii. *Contele Zaroff* este părăsit și ucis de propriii săi câini, imagine simbolică a faptului că, odată cu el, dispare și lumea pe care a creat-o pe insula terorii. O altă scenă semnificativă este și aceea în care *Bob* și *Eve* părăsesc pentru totdeauna insula cu ajutorul unei bărci cu motor, simbol al binefacerilor civilizației.

Agresivitatea și criminalul în serie: filmul *Zodiac* (2007)

Filmul *Cea mai periculoasă pradă* a avut un deosebit impact peste timp asupra unuia dintre cei mai mari criminali în serie din America, celebrul Zodiac, care avea o pasiune ciudată de a trimite mesaje la di-

verse ziare din San Francisco. În aceste mesaje, el făcea deseori referințe la anumite replici care l-au marcat în filmul *Cea mai periculoasă pradă*.

Producția cinematografică *I se spunea Zodiac* (titlul original: *Zodiac*, 2007), încearcă să refacă atmosfera din jurul cazului celebrului criminal în serie care a terorizat coasta de vest a SUA, numit, după mesajele sale, Zodiac. El a zguduit America anilor 1960 – 1970 și a reușit să se impună în memoria colectivă datorită romanelor și filmelor ce au făcut trimiteri la crimele sale.

Filmul *Zodiac* (2007), regizat de David Fincher, cu un scenariu aparținându-i lui James Vanderbilt, se bazează pe cartea de ficțiune cu același titlu al lui Robert Graysmith, din 1986.

În rolurile principale îi regăsim pe Jake Gyllenhaal interpretându-l pe *gazetarul Robert Graysmith,* cel care, urmărind cazul *Zodiac*, a realizat cartea dedicată terifiantului criminal, pe Mark Ruffalo ca inspectorul de poliție *David Toschi,* iar Robert Downey Jr. joacă rolul ziaristului de investigații *Paul Avery,* cel care a fost amenințat cu moartea de către *Zodiac.*

Recenziile pentru filmul *Zodiac* au fost laudative, fiind apreciate în mod deosebit scenariul filmului, regia, interpretarea și autenticitatea istorică. În 2016, acest film a urcat pe locul 12 din cele o sută de filme considerate a fi cele mai bune din secolul XXI, primind aprecieri pozitive de la 117 critici de film din întreaga lume.

Acțiunea filmului începe pe 4 iulie 1969, când se celebrează sărbătoarea națională a Statelor Unite ale Americii care își descopereau prosperitatea și liniștea din *boom*-ul economic de după cel de Al Doilea Război Mondial. În același timp, era și perioada în care americanii realizaseră că Războiul din Vietnam a fost un eșec care a dovedit failibilitatea Americii, așa cum fusese aceasta înțeleasă în urma celor două conflagrații mondiale. În această zi de sărbătoare, când toată lumea ieșea în fața casei pentru a admira artificiile în regiunea Vallejo, un bărbat necunoscut îi atacă cu un pistol pe Darlene Ferrin, o femeie măritată, și pe Mike Mageau, tânărul ei amant, în timp ce aceștia purtau o conversație intimă

într-o mașină retrasă pe marginea drumului. Doar Mike supraviețuiește atacului, el devenind un martor extrem de important mai târziu. Această crimă contrastează cu imaginile calme de la începutul filmului, arătând că gunoiul nu poate fi ținut la nesfârșit sub preș, pentru că, mai devreme sau mai târziu, acesta va ieși la suprafață.

La ziarul din San Francisco ajung scrisori criptate, scrise de un criminal ce se auto-numește „*Zodiac*". În aceste mesaje, *Zodiac* amenință cu uciderea a zeci de oameni dacă nu este publicat textul codat ce conține identitatea sa. Caricaturistul publicației, *Robert Graysmith*, devine pasionat de cazul Zodiac, dar *Paul Avery*, cel care se ocupa de rubrica rezervată crimelor, și ceilalți redactori îi ascund detaliile inițiale despre anchetă. Între timp, un cuplu căsătorit descifrează una dintre scrisorile codate. Acest lucru ne duce cu gândul spre faptul că *Zodiac* ar fi putut face cândva parte din armată, posibil să fi fost chiar un militar care a luptat în Vietnam sau care a lucrat în domeniul serviciilor secrete, un personaj inițiat în astfel de mesaje cu caracter criptic. Prin difuzarea lor în presă, aceste știri au creat o întreagă isterie națională. Mulți psihopați dornici de publicitate s-au dat drept *Zodiac* și au dat declarații ce au împiedicat multă vreme cursul anchetei, epuizând, totodată, poliția prin lansarea unor piste false și transformându-l pe adevăratul *Zodiac* într-un fel de vedetă națională.

În septembrie, în împrejurimile lacului Berryessa din regiunea Napa, California, criminalul îi înjunghie pe studenții *Bryan Hartnell* și pe *Cecelia Shepard*. Din nefericire, fata se stinge două zile mai târziu. Filmul prezintă pe larg și cu fidelitate crima: așa îl vedem pe *Zodiac* echipat într-un costum de camuflaj negru, care nu îi permite identificarea facială, putându-i, totodată, observa ustensilele și întregul său arsenal de arme letale. Și de această dată, bărbatul scapă cu viață, putând fi oricând un martor important al acestui caz imposibil de rezolvat. Faptul că femeile erau atacate cu o mai mare bestialitate, pierzându-și viața în urma asaltului criminal, putea fi un semn al unui anumit *pattern* sau model ce-l caracteriza pe *Zodiac*. Este posibil ca el

să fi avut frustrări în raport cu femeile. Acest lucru a condus, de altfel, la ipoteza că ar putea fi un homosexual cu mari complexe.

După acest eveniment și pe baza descrierii realizate de victimă, *Robert Graysmith* reușește să schițeze un portret-robot al criminalului. Desenul și replicile pe care acesta le folosea l-au trimis însă pentru prima dată cu gândul la o posibilă legătură a acestuia cu filmul din 1932, *Cea mai periculoasă pradă*, și mai ales la scena în care *contele Zaroff*, atunci când pornea la vânătoarea de oameni, se îmbrăca în negru, având la el tot felul de arme de vânătoare, de la cuțit la arme de foc. *Graysmith* a înțeles că maleficul criminal *Zodiac* îl avea drept model pe personajul fictiv *Zaroff*, de la care a și preluat inițiala „Z", construindu-și astfel o identitate patologică care să-i justifice crimele. Acest lucru l-a condus pe *Graysmith* și la ideea că acest criminal are legătură cu lumea artei cinematografice din care și-a preluat modelul. Mai mult, încercând să-i facă un profil lui *Zodiac*, presa a ajuns deja la concluzia că acesta era împotriva iubirii libere, promovate de adepții mișcărilor în stil *hippie*, la modă în acei ani, dar și împotriva cercurilor sataniste sau a celor care se drogau, fiind, după semnul ce și-l afișa pe haine și în scrisori – o cruce într-un cerc –, mai degrabă adeptul unui cult religios de factură ultra-conservatoare.

Un punct de cotitură al filmului îl constituie discuția despre scrisorile codificate pe care au purtat-o într-un bar *Avery* și *Graysmith*. *Graysmith* interpretează o scrisoare și lansează ideea că acestea fac, de fapt, trimitere la un om fascinat de nuvela sau filmul în care apare expresia „cel mai periculos animal dintre toate este omul". *Graysmith* va considera că aceasta este o referire la filmul *Cea mai periculoasă pradă*, în care este prezentat *contele Zaroff*, pasionat în manieră patologică să obțină un trofeu uman.

Chiar și în cazul real al criminalului în serie Zodiac a existat o trimitere certă la filmul inspirat de nuvela *Cea mai periculoasă pradă*, scrisă de Richard Connell. În scrisorile pe care criminalul Zodiac le-a trimis ziarelor din zona San Francisco, el amintea faptul că: „Omul este

cel mai periculos animal dintre toate cele care știu să ucidă". *Cea mai periculoasă pradă* va fi astfel menționată de mai multe ori și în filmul *Zodiac*, lansat în anul 2007.

Două săptămâni mai târziu, un șofer de taxi din San Francisco, *Paul Stine*, este împușcat și ucis în districtul Presidio Heights din oraș. *Zodiac* va trimite la ziar bucăți din cămașa plină de sânge a lui *Stine*, împreună cu o scrisoare. Inspectorii de poliție din San Francisco, *Dave Toschi* și partenerul său *Bill Armstrong* (Anthony Edwards), sunt repartizați pentru a rezolva acest caz de către *căpitanul Marty Lee* (Dermot Mulroney) și lucrează îndeaproape cu *Jack Mulanax* (Elias Koteas) și *căpitanul Ken Narlow* (Donal Logue) din Napa. Cineva care pretinde că ar fi *Zodiac* continuă să trimită scrisori de amenințare și vorbește la telefon cu avocatul *Melvin Belli* (Brian Cox) la o emisiune de televiziune găzduită de *Jim Dunbar* (Tom Verica).

În 1971, *Toschi, Armstrong* și *Mulanax* îl chestionează pe *Arthur Leigh Allen*, suspect în cazul Vallejo. Ei vor afla de la un prieten al lui *Allen* că acesta era obsedat de cartea *The Most Dangerous Game*, scrisă de Richard Connell. Suspectul se remarcase prin acte de pedofilie, fiind dat afară din învățământ, deoarece molesta sexual copii. Faptul că provenea dintr-un mediu școlar putea explica pasiunea pentru scris și mai ales cunoștințele despre literatură.

În timpul anchetării lui *Allen*, polițiștii observă că acesta poartă un ceas de mână realizat de firma Zodiac, cu același simbol de marcă folosit de criminal. Cu toate acestea, un expert în grafologie insistă că nu *Allen* este cel care a scris scrisorile criminalului *Zodiac*, acest lucru chiar în condițiile în care se dovedește că *Allen* este ambidextru. Tot în acea perioadă, și *Avery* primește o scrisoare de amenințare. Treptat, acesta nu mai rezistă presiunii exercitate de mesajele criminalului, devenind paranoic și căutând un refugiu în droguri și alcool.

Graysmith îl ține la curent în permanență pe *Toschi* cu privire la crimele lui *Zodiac* și, în cele din urmă, ajunge să-l impresioneze pe acesta cu informațiile sale despre caz. Dacă *Toschi* nu îi poate oferi

informații în mod direct, totuși, cu ajutorul lui, *Graysmith* are acces la probe și poate iniția în liniște și cu maximă discreție identificarea criminalului. Acesta îi furnizează anumite informații și din alte departamente de poliție care se ocupă de investigarea crimelor lui *Zodiac*.

Între timp, ancheta staționează din cauza legislației greoaie și care apără drepturile omului. *Allen* fiind unul dintre miile de suspecți ai cazului, polițiștii nu pot obține un mandat care să-l oblige la oferirea de probe grafologice repetate și sub presiune pentru a-i observa schimbările de comportament. În astfel de situații în care comportamentul este modificat, eventual sub influența unei schizofrenii, și scrisul poate suferi alterări sau schimbări majore. Aceste teste însă încălcau legislația în vigoare în SUA, ceea ce a făcut imposibilă reținerea lui *Allen*. Cazul devine însă din ce în ce mai complex, inspirând filme ce se bucurau de mare succes la public, cum ar fi *Dirty Harry*. *Inspectorul Armstrong* (Anthony Edwards) renunță la munca de teren, fiind oarecum sub o prea mare presiune din cauza cazurilor nerezolvate și preferă munca de birou.

În anii ce urmează, *Graysmith* își continuă propria cercetare și descoperă un lucru terifiant, și anume faptul că din bibliotecile armatei lipseau cele trei cărți despre coduri pe baza cărora *Zodiac* își construise mesajele încifrate. Cel care furase cărțile și nu voise să fie înregistrat fusese, așadar, *Zodiac*. Prin deducție, acesta trebuia să aibă, așa cum intuise și *polițistul Toschi*, legături cu armata.

Timpul trece, iar *Graysmith* avansează în înțelegerea cazului, studiind numeroase probe din dosare separate. Pe măsură ce obsesia lui se adâncește, *Graysmith* își pierde însă slujba, iar soția sa *Melanie* îl părăsește, luându-i și copiii.

Graysmith află că *Allen* trăia aproape de *Darlene Ferrin*, prima victimă feminină a lui *Zodiac*, pe care acesta probabil că o și cunoștea. Mai mult, puse acum cap la cap, mai multe probe vin să indice cu certitudine vinovăția lui *Arthur Leigh Allen*.

În anul 1991, la 22 de ani de la uciderea lui *Darlene* pe 4 iulie 1969, cartea lui *Graysmith* intitulată *Zodiac* a devenit un *bestseller*. În acest context, poliţia devine interesată de reluarea cazului. *Mike Mageau*, prima victimă a lui *Zodiac*, este găsit şi îl identifică pe *Allen* după o fotografie ce se găsea într-o mapă cu portrete oferită de poliţie. *Mike* îl recunoaşte, în procentaj de 80 %, ca fiind criminalul. Cu toate acestea, scena finală a filmului ne indică însă faptul că *Allen* a murit înainte de a putea fi adus în faţa instanţei şi că dosarul Zodiac rămâne încă unul deschis.

Romanele şi filmele realizate pe baza nuvelei *The Most Dangerous Game* şi a filmului omonim, având ca temă criminalii în serie, scot în evidenţă o latură patologică a agresivităţii ce devine deja o rutină, un obicei ca oricare altul. Psihanaliza a fost, poate, prima încercare de a oferi un răspuns acestor comportamente criminale, aparent fără sens şi inexplicabile pentru omul ce se hrăneşte cu o încredere absolută că civilizaţia, aşa cum funcţionează ea, în maniera sa cotidiană, este o structură firească şi imuabilă.

Criminalul în serie pune sub semnul întrebării tocmai această „normalitate", acest firesc, această banalitate cu care ne-am obişnuit sau, altfel spus, *„civilizaţia ca rutină cotidiană"*.

Filmul are foarte multe planuri, atât spaţiale, indicând locuri diferite ce au legătură cu crimele, cu investigaţiile ziariştilor şi ale poliţiştilor, dar şi multe planuri temporale, ce indică diferitele puncte de cotitură ale cazului Zodiac derulate pe parcursul a aproape treizeci de ani. Astfel, filmul se dovedeşte foarte complex, cu o inginerie de montaj desăvârşită, reuşind să recreeze atmosfera în care s-au petrecut evenimentele. *Zodiac* este un criminal în serie şi, ca orice criminal în serie, are anumite clişee, anumite note personale, ce-l identifică în mod precis. Descoperim că el omora cu predilecţie cupluri de tineri, ucigând mai întâi femeia cu o sălbăticie ieşită din comun, de multe ori folosind arme albe care îl epuizau şi îi răpeau forţa necesară pentru a-şi omorî şi victimele masculine. Apoi, avea plăcerea de a-şi anunţa

dinainte crimele pentru a fi astfel în centrul atenției. Se dorea un fel de vedetă, un fel de „Elvis" al criminalilor. De altfel, peste timp, a și căpătat titlul de „rege neîncoronat" al crimelor.

Cel mai interesant aspect al criminalului în serie *Zodiac*, dezvăluit de filmul din 2007, este legat de faptul că acest ucigaș nu a reușit să fie prins niciodată. De fiecare dată însă, fie nu corespundeau amprentele, fie scrisul era al altcuiva. Toate acestea au dus la concluzia că puteau fi mai mulți criminali sau doar unul, dar care avea o uriașă putere de sugestie și putea folosi hipnoza sau alte metode pentru a putea prelua controlul asupra minților unor oameni obișnuiți, care erau ulterior antrenați în complexul mecanism al pregătirii crimei. Bunăoară, cel care scria mesajele s-a dovedit a fi un om complet inofensiv. În anul 1932, acesta lucra la un cinematograf unde se ocupa cu reclamele pentru filme, printre care și realizarea unui afiș pentru *Cea mai periculoasă pradă*, care rulase în cinematograful unde se presupune că fusese *Allen*.

Astfel, cazul Zodiac depășește granița unor scenarii polițiste clasice, aducând în prim-plan foarte multe elemente ce țin oarecum de mister și chiar de paranormal. Mesajele codate pe care le trimite Zodiac și pe care le pot descifra numai experții în acest domeniu demonstrează solida pregătire militară a acestuia sau chiar faptul că ar fi avut legături cu un serviciu secret. Să ne gândim, așadar, că acțiunea filmului se petrece în plin Război Rece și ideea că există un dușman nevăzut trebuia să fie întreținută. Misterul farfuriilor zburătoare și al extratereștrilor din anii 1950 devine, în anii 1960 – 1970, criminalul în serie, pentru ca după anii 1980, interesul oamenilor să se mute către viruși precum SIDA, Ebola sau SARS.

Agresivitatea ca pulsiune în lume contemporană

În ultimele două decenii, ce reprezintă, totodată, şi începutul mileniului III, agresivitatea a devenit una dintre cele mai tulburătoare probleme ale omenirii. Zilnic, televiziunea, radioul, internetul şi ziarele ne atenţionează cu privire la creşterea vertiginoasă a violenţei în întreaga lume, exprimată prin acte de terorism, războaie sau crime realizate cu mare cruzime. Violenţa este un subiect mult studiat şi abordat din numeroase puncte de vedere. Dicţionarele o definesc ca „orice atac fizic de mare intensitate asupra unei fiinţe umane, realizat cu intenţia de a-i face rău, de a-i provoca durere sau suferinţă, sau chiar de a o omorî. Atacuri similare asupra altor fiinţe vii sau asupra unor categorii de lucruri, ce constituie proprietatea privată a unei persoane sunt considerate, de asemenea, acte de violenţă"[123]. Violenţa este cea mai crudă manifestare a agresivităţii. Aceasta din urmă este definită ca „o acţiune vătămătoare, o activitate mentală ofensivă sau o atitudine ostilă faţă de ceilalţi sau chiar faţă de persoana însăşi, dar fără a determina efectele atât de distructive ale violenţei"[124].

Fenomenul *agresivităţii* se referă la o mare varietate de acte, are multiple cauze şi este greu de prezis şi de controlat. Agresivitatea este o trăsătură comportamentală intim legată de natura noastră, variind de la atacul fizic la cel verbal, toate formele fiind direcţionate spre un obiect sau spre o persoană, inclusiv spre propria persoană, cu intenţia de a răni sau a leza ţinta. Acest sinopsis trebuie înţeles în consonanţă

[123] William Outhwaite (ed.), *The Blackwell Dictionary of Modern Social Thought*, second edition, Blackwell Publishing, 2003, p. 725

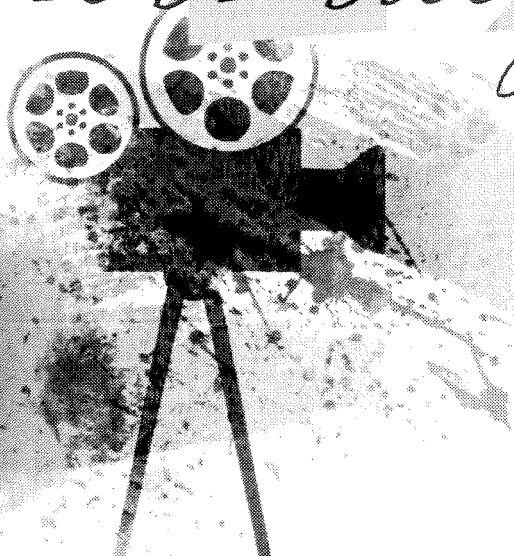
[124] Celia Harding (ed.), *Aggression and Destructiveness: Psychoanalytic Perspectives*, Routledge, 2006, pp. 3 – 4

cu cel al tipurilor de sexualitate. Paralelismul celor două evidențiază strânsa legătură dintre sexualitate și agresivitate, punând în evidență structura energetică comună a raportului *Eros/Thanatos* despre care vorbește Freud.

Psihanaliștii freudieni consideră agresivitatea a fi o pulsiune ce implică un comportament apropiat de cel instinctual, dar înzestrată cu o puternică încărcătură culturală. Corelată cu *Thanatos*, instinctul morții și al distrucției, pulsiunea agresivă își găsește expresia într-un comportament ce intenționează să lezeze oamenii sau să-i distrugă, să-i umilească sau să-i constrângă.[125] Cu cât civilizația este mai performantă și oamenii interacționează mai mult între ei, cu atât mai mult apare posibilitatea ca astfel de comportamente patologice cu un puternic caracter distructiv să-și facă apariția, acestea demonstrând tocmai gradul de rezistență față de anumite forme manifeste ale culturii. Acest gen de reacții criminale, dar care dobândesc o anumită justificare culturală, întâlnim și în *Șoferul de taxi* (titlul original: *Taxi Driver,* 1976), o peliculă cinematografică în care Robert De Niro interpretează rolul unui astfel de sociopat care intră în conflict cu civilizația, pe care, prin gestul său, speră să o sensibilizeze în legătură cu faptul că se află pe o direcție pe care el o consideră una inacceptabilă.

[125] Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *op. cit.*, p. 34

PUTEREA SUBIECTIVĂ *în* ARTA *cinematografică*



Filmul trebuie să îndeplinească un puternic rol compensatoriu pentru omul obişnuit, a cărui viaţă privată pare lipsită de sens în marile oraşe construite din beton. Astfel, mai ales după anii Marii Depresii (1929 – 1933), începând cu deceniul al patrulea al secolului XX, filmul a început să creeze eroi ai vieţii private şi, indirect, conceptul unui nou tip de putere experimentată de omul obişnuit în cadrul său privat de existenţă, pe care Ioan Petru Culianu o identifica sub numele de *putere subiectivă*.[126]

Nu ar fi de imaginat acest nou concept de *putere subiectivă,* care vine să înlocuiască, în secolul al XX-lea, toate celelalte forme de *putere adjectivală* – de la cea militară, politică, economică şi până la cea religioasă –, fără aceşti eroi ce au invadat cu vieţile lor magnifice, dar private în esenţa lor, aparatul nostru fantastic prin intermediul cinematografului.

Eroii aventurilor, ai exotismului, ai violenţei şi ai criminalităţii sunt, de fapt, eroii unei libertăţi care nu este libertatea politică, ci libertatea existenţială, asocială şi chiar antisocială, aşa cum o vedea Ioan Petru Culianu în cartea sa *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, un veritabil produs al contra-culturii.[127] Inspirat poate şi de succesele psihanalizei în domeniul aplicat al artei cinematografice, Culianu a ajuns să creeze conceptul de *putere subiectivă*, care s-a dovedit a fi una dintre cele mai importante teme ale antropologiei secolului XX tocmai

---

[126] Gianpaulo Romanato, Mario G. Lombardo, Ioan Petru Culianu, *Religie şi putere*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu şi Şerban Anghelescu, Editura Nemira, Bucureşti, 1996, p. 164

[127] Ioan Petru Culianu, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, traducere din franceză de Dan Petrescu, traducerea textelor din latină de Ana Cojan şi Ion Ascan, Editura Polirom, Iaşi, 2003, pp.145 – 146

prin faptul că a dezlănțuit un val de putere experimentată direct de către subiect, în primul rând la nivelul propriei *fantasia*.

Astfel, personaje masculine rebele, cum sunt cele interpretate de Humphrey Bogart (1899 – 1957) sau James Dean (1931 – 1955), la care se pot atașa personaje feminine, interpretate de staruri ca Marlene Dietrich (1901 – 1992) sau Marilyn Monroe (1926 – 1962), mergând până la eroii artelor marțiale, în spatele cărora se găseau Bruce Lee (1940 – 1973) sau Chuck Norris (1940 –), încep să modifice percepția spectatorilor în legătură cu puterea omului în dimensiunea sa existențială privată, dincolo de toate formele adjectivale ale existenței sale.

A Clockwork Orange (1971) – fragilitatea individului în fața brutalității instituționalizate –

Portocala mecanică (titlul original: *A Clockwork Orange*), o producție a lui Stanley Kubrick, lansată în anul 1971, a fost încă de la început aclamată de public, dar a primit, în schimb, recenzii negative din partea criticilor.

Filmul prezintă o viziune apocaliptică asupra unui viitor nu prea îndepărtat. Acțiunea se petrece în Londra, care devine un oraș acaparat de bande de tineri violenți, care terorizează populația. *Alex DeLarge*, interpretat de Malcolm McDowell aflat la începutul carierei sale, este un delincvent charismatic și psihopat, ale cărui plăceri constau în muzica clasică, violul și ultra-violența. El conduce un mic grup de huligani pe care îi numește *Droogs*. Filmul prezintă crimele îngrozitoare ale acestei găști, capturarea lui *Alex* de către poliție și încercarea doctorilor de a-l reabilita prin intermediul unui experiment psihologic controversat. Filmul conține multe imagini violente, ce reflectă viața pri-

vată a acestui adolescent rebel. Odată prins și condamnat la închisoare, *Alex* este de acord să experimenteze un nou tip de terapie, care să îl debaraseze de tendințele violente, dar, totodată, să îi scurteze și pedeapsa. Urmările acesteia sunt însă extrem de negative pentru adolescentul care, deși scapă de câțiva ani buni de închisoare, devine captiv într-o condiție de handicapat mental, deoarece este incapabil de a se mai apăra împotriva violențelor foștilor săi tovarăși de agresiune.

În drama americană *Zbor deasupra unui cuib de cuci* (titlul original: *One Flew over The Cuckoo's Nest*, 1975), regizată de Miloš Forman, personajul principal *Randle Patrick „R.P." McMurphy*, interpretat de Jack Nicholson, seamănă cu *Alex* din *Portocala mecanică*, amintind de drama unei întregi generații de tineri născuți după Al Doilea Război Mondial, care nu se pot adapta rămășițelor unei lumi care a experimentat nazismul și comunismul.

Portocala mecanică trebuie să fie un manifest și chiar o piedică în calea posibilității opțiunii. Într-un interviu din anul 1972, Anthony Burgess – autorul romanului care a inspirat filmul lui Kubrick –, considera că eroul sau anti-eroul *Alex* este un tip foarte rău, dar răutatea sa nu este produsul unei condiționări sociale sau genetice, ci propria sa problemă, în care s-a angajat cu toată luciditatea.

În anul 1972, *A Clockwork Orange* a fost nominalizat la *Premiul Oscar* pentru *Cel mai bun film* și *Cel mai bun regizor*, iar în 2006 a fost votat pe locul al doilea în topul celor mai controversate 25 de filme din toate timpurile.

Indirect, acest gen de filme reprezintă un elogiu adus libertății și puterii subiective, chiar și în formele sale patologice, care sunt de preferat tratamentului administrat de societate prin care individul nevrotic nu-și tratează, de fapt, boala, ci, mai mult, își amputează ființa.

Filmul caută să trimită spre cauza profundă a delicvenței, care scapă tratamentelor psihiatrice ce au în vedere doar elementele de suprafață, vizibile, prin efectele unei aparente maladii mentale, ce reflectă la un nivel mai adânc o lume perturbată în însăși esența ei.

Barometrul acesteia este chiar libertatea pe care o poate experimenta un subiect prin puterea care se manifestă în viaţa sa strict privată.

Dreptul la această manifestare a puterii subiective devine astfel unul dintre drepturile fundamentale pe care omul modern le-a conştientizat tocmai prin intermediul eroilor de film – oameni obişnuiţi, mari anonimi ca şi ei înşişi, dar care puteau fi priviţi în magnifice prim-planuri ce deschideau un uriaş univers de emoţii revărsate prin marele ecran asupra spectatorilor conectaţi hipnotic de acesta.

The Favourite (2018)
– experimentarea puterii subiective –

Comedia „neagră"[128] *Favorita* (titlul original: *The Favourite*, 2018), care a primit un *Premiu Oscar* pentru excepţionala interpretare a actriţei Olivia Colman, este un film care arată, în primul rând, că orice putere corupe. Original în această producţie cinematografică este faptul că se încearcă să se descopere până unde poate puterea să facă acest lucru. În această peliculă, limitele coruperii fiinţei umane, pe care le recheamă setea patologică de putere, nu există, căci filmul nu stabileşte niciun fel de limite în acest sens, ajungând chiar să traumatizeze spectatorul vizual prin cadre ce insistă pe mizeria umană.

Filmul prezintă o viziune de o duritate a expresiei rar întâlnită, depăşită poate doar de filmul *Portocala mecanică*, regizat de Stanley Kubrick.

---

[128] *Comedia neagră* reprezintă un stil aparte de comedie care face „lumină" asupra unui subiect ce este, în general, considerat *tabu*. Este un gen de filme în care se prezintă moartea şi violenţa, discriminarea, bolile şi sexualitatea umană folosind umorul morbid. Termenul a fost introdus în cinematografie după ce suprarealistul André Breton a folosit sintagma *humour noir* pentru a defini scrierile lui Jonathan Swift, pe care le considera un amestec de comedie şi satiră.

Povestea se derulează la începutul secolului al XVIII-lea, când Anglia se afla încă în război cu Franța. Tronul Angliei este ocupat de fragila *Regină Anne* (Olivia Colman). Prietena ei apropiată și, totodată, sfătuitoare în treburile politice, *Lady Sarah Churchill* (Rachel Weisz), guvernează, de fapt, țara în locul reginei, dar se ocupă și de starea de sănătate a acesteia. Când la palat ajunge o nouă servitoare, inocenta *Abigail Hill* (Emma Stone), *Sarah* o preia sub aripa ei, fără a ști că *Abigail* își dorește cu orice preț să își recâștige originile aristocratice. Pe măsură ce războiul o ține pe *Sarah* departe de *Regină*, *Abigail* intră într-o competiție acerbă pentru a câștiga postul de favorită la palat.

Deși pare că *Regina Anne* este un suveran fără putere, de fapt puterea ei nu este limitată decât de un singur lucru, iar acela este moartea – care devine adevăratul personaj central al filmului. Perspectiva erotico-thanatică este sugerată printr-o metaforă scenică finală, reprezentată printr-o mulțime de iepuri – substitut psihopatic al celor șaptesprezece copii pe care *Regina* i-a născut fie morți, fie au murit imediat după naștere. Această metaforă cinematografică a iepurilor, expresie a gândurilor ilicite ce bulversau liniștea sufletească a *Reginei Anne*, reia o metaforă folosită de Hitchcock în filmul *Păsările* pentru a desemna gândurile ascunse adânc în inconștient, dar care ajung, la un moment dat, să nu mai poată fi reținute acolo, declanșând nevroza personajelor. *Regina Anne* (Olivia Colman) pendulează între cele două curtezane: *Sarah Churchill, Ducesa de Marlborough* (Rachel Weisz), reprezentând Supra-Eul, și *Abigail Hill* (Emma Stone), ce trimite la pulsiunile ilicite din inconștient (violență, crimă, sexualitate aberantă, sadism și narcisism).

Filmul beneficiază de prim-cadre care transmit o emoție puternică, dar și cadre de mișcare și de ansamblu ce recreează o atmosferă închisă, aproape penitenciară sau, de ce nu, de ospiciu, în palatul bântuit de personaje aflate la limita idiotismului și a grotescului, acolo unde domnește *Regina Anne*, înconjurată de iepuri și curtezane. Aceasta își deplânge soarta pentru că nu are încă un moștenitor la tron, iar

carnea îi putrezește de vie începând de la picioare, simbol al unei legături telurico-sexuale, cum le vedea Pico della Mirandola. Filosoful considera mâna un organ al activității și al violenței, iar picioarele – unul al atotputernicului Eros. De altfel, o replică repetată obsesiv de către regină este: *„Freacă-mi piciorul!"*.

Spre sfârșitul filmului, paralizia *Reginei* se amplifică, reflectând amarele consecințe ale unei domnii în care puterea și nebunia, ferocitatea dorinței de a parveni și moartea, perversiunea și orgoliul au mers mână în mână, construind o ambivalență nevrotică a unei curți ce trebuie să gestioneze războiul cu Franța, dar și o pace cu un buget pauper.

Aceasta este imaginea *Reginei Anne*, pe care regizorul Yorgos Lanthimos a ales să o aducă pe marele ecran prin acest film care își merită cu prisosință *Premiul Oscar* atât prin jocul actorilor, cât și datorită încărcăturii sale ideatice, care îl provoacă pe spectator la o reflecție asupra puterii și a modului în care oamenii se raportează la aceasta.

Brazil (1985)
– o radiografie a lumii contemporane –

Brazil (titlul original: *Brazil*) este o comedie neagră din categoria *science fiction*, regizată de Terry Gilliam și apărută în 1985. Este un film distopic despre puterea imaginației și a limitelor pe care le poate impune controlul asupra vieții oamenilor prin diferite mijloace: de la cele *soft*, specifice societății de consum, la cele ce apelează la tortură într-o lume birocratică până la suprasaturație, în care oamenii și-au pierdut încrederea în sistemul puterii, devenind paranoici, iar o mică eroare în calculator poate provoca condamnarea la închisoare și tortura unui om nevinovat. Filmul prezintă o societate în care realismul se împletește cu fantasticul, în care temele literare ale lui Franz Kafka se întrepătrund cu ideile

inovatoare ale lui George Orwell. Singura cale de scăpare este visul, căci, în această lume extrem de birocratică, nu există loc pentru viaţă privată sau pentru iubire.

Realizat, în mod semnificativ, în anul 1984, în paralel cu adaptarea cinematografică de către Michael Radford a romanului *1984*, al lui George Orwell, sub forma filmului distopic *Nineteen Eighty-Four / 1984* (titlul original: *Nineteen Eighty-Four / 1984), Brazil* îşi plasează acţiunea „undeva în secolul al XX-lea", într-un stat opresiv imaginar, dar verosimil, care îmbină cele mai rele trăsături ale birocraţiei britanice din deceniul al cincilea şi paranoia americană din anii 1950 cu totalitarismul stalinist şi fascist şi cu tentaţiile autodistructive din deceniul al nouălea (de pildă obsesia după chirurgia plastică în exces)[129]. Viaţa lui *Sam Lowry* (Jonathan Pryce), angajat credincios al Ministerului Informaţiei, este bulversată atunci când acesta se întâlneşte cu fata la care visează în fiecare noapte, pe nume *Jill* (Kim Greist). *Sam* este un om perfect adaptat sistemului. El trece neobservat în maşina sa liliputană şi în apartamentul ca o nişă nedefinită într-un bloc de beton ultratehnologizat, conectat printr-un sistem de fire şi tubulaturi la sursele de energie ale oraşului tentacular. Dependenţa de aceste „avantaje" ale civilizaţiei este totală, iar conectarea la natură, la farmecul cosmic se face doar pe calea imaginaţiei în lungile visări şi meditaţii pe care, totuşi, *Sam* încă şi le permite. În aceste vise la graniţa halucinaţiilor, *anima* sa se materializează sub forma unei prinţese ce seamănă cu *Jill* şi care este dispusă să-l însoţească în călătoriile celeste. Întâlnirea în viaţa reală cu *Jill* devine bulversantă pentru *Sam,* deoarece el se implică emoţional în încercarea de a o salva pe fată de riscul arestării în baza unei erori în sistem şi, mai ales, datorită caracterului combativ al acesteia. Cum drumul spre iad este întotdeauna pavat cu bune intenţii, cei doi îndrăgostiţi nu-şi vor putea împlini speranţele de a fi împreună în lumea reală, păstrând acest privilegiu doar pentru un etern delir în cuşca minţii.

---

[129] Steven Jay Schneider (coord.), *op. cit.*, p. 718

Spre deosebire de viziunea orwelliană a unei societăţi de tipul unui totalitarism panoptic al penuriei, în filmul *Brazil* este prezentat exact opusul, respectiv o societate totalitară fondată pe consum şi pe puterea tehnicilor sinoptice de manipulare. Filmul transpune pe ecran tehnicile controlului prezentate de filosoful polonez Zygmunt Bauman în cărţile sale despre globalizare, în care deschide o altă perspectivă asupra acestui subiect prin metode de tip *panoptic* şi *sinoptic*. Panopticul reprezintă situaţia în care cei puţini îi păzesc pe cei mulţi prin supraveghere, intimidare etc., totul având o dimensiune strict locală. Victima şi călăul erau împreună în acelaşi spaţiu şi timp, erau locali. Sinopticul, creat prin *mass-media*, face ca localnicii să-i urmărească pe cei care iau dimensiuni globale. „Autoritatea acestora este oferită tocmai de distanţă: ei sunt literalmente «în afara acestei lumi», dar plutirea lor pe deasupra lumii localnicilor este cu fiecare zi mai marcantă decât plutirea îngerilor care populau odinioară lumea creştină, inaccesibili şi vizibili totodată, elevaţi şi lumeşti, infinit superiori, dar pilde strălucitoare pentru toţi cei de jos de a-i urma sau de a-şi dori să-i urmeze; admiraţi şi invidiaţi – vlăstare regeşti care îndrumă în loc să conducă"[130]. Astfel, se creează o segregaţie care-i izolează pe globali de locali, cărora nu le mai rămâne decât comentariul în celula privată din propriul apartament sau birou de serviciu. Glasul lor nu va putea fi auzit de globali, care le-au şi pregătit deja „hrana" pentru a doua zi, elaborând programe TV pentru o săptămână sau chiar cu o lună înainte. Totul a devenit un traseu pentru transportul global al persoanelor, bunurilor, imaginilor şi ideilor. Individul local, încelulat, devine spectatorul unui decor artificial, în care globalul se desfăşoară pe spaţii nesfârşite. Dacă nu are predispoziţia să se entuziasmeze de programul oferit de „îngeri", el riscă să ajungă un client al închisorilor care, pe baza datelor statistice, se pare că sunt într-o plină expansiune, mai ales în regiuni extrem de bogate, cum ar fi California. Scopul principal al închisorilor panoptice era acela de a fi case de corecţie. Închisoarea

[130] Zygmunt Bauman, *Globalizarea şi efectele ei sociale*, Editura Antet, Bucureşti, p. 55

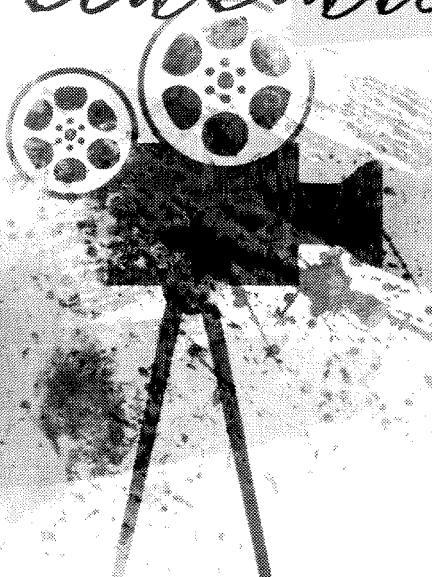
de tip panoptic era, în primul rând, un loc al reeducării prin muncă. Era produsul epocii eticii muncii, când munca grea și constantă era considerată rețeta unei vieți merituoase. Ideea de *corecție* însemna să-i înveți pe prizonieri cu munca. În lumea sinoptică, apare obsesiv ideea „dezintegrării obiceiului muncii permanente, neîntrerupte, constante și regulate; cum altfel ar putea suna sloganul forței de muncă flexibile?"[131]. Forța de muncă nu poate deveni cu adevărat flexibilă decât dacă se dezvață de a mai lucra permanent, de a avea un loc fix. Ea trebuie reeducată în spiritul decuplării. În acest context, Închisoarea Pelican Bay (din California) – văzută ca o continuare a primelor ateliere de producție industrială specifice panopticului – apare complet modificată în spiritul sinopticului. Conform relatărilor ziarului „Los Angeles Times" din 1 mai 1990, aceasta se prezintă ca fiind integral automatizată și concepută în așa fel încât deținuții să nu se poată vedea niciodată la față și nici ei să nu-i vadă pe gardieni. Nu lucrează în ateliere și nu au acces la spații în care să se poată recrea. Paznicii sunt și ei închiși în cabine de control din sticlă și comunică cu prizonierii doar prin difuzoare. „Lăsând la o parte amănuntul că deținuții încă mănâncă și elimină toxine, celulele lor ar putea fi luate drept coșciuge"[132]. Pelican Bay nu este o școală de corecție, ci o fabrică de excludere, în care oamenii sunt obișnuiți cu statutul de excluși. Semnul distinctiv al excluderii în epoca cuceririi spațiului și timpului este exprimată prin tehnica imobilizării.

Sam din filmul *Brazil*, victimă atât a mijloacelor sinoptice, cât și a celor panoptice de putere și control, ajunge prizonierul celor mai inumane tehnici de constrângere care se finalizează, indiferent de eforturile sale, în distrugerea totală a propriei personalități.

[131] *Ibidem*, p. 109
[132] *Ibidem*, p. 106

13

SEXUALITATEA în ARTA *cinematografică*



Psihanaliza l-a condus pe Sigmund Freud spre descoperirea nu numai a naturii agresive, ci şi a celei sexuale, două caracteristici ale fiinţei umane care formează acel cuplu – devenit celebru – al pulsiunilor contrare *Eros – Thanatos,* în care întemeietorul lor va intui, într-o manieră tulburătoare, fundamentul intim al energiei psihice.

Teoria psihanalitică a sexualităţii reprezintă, în mare măsură, rezultatul orelor petrecute de Freud la căpătâiul femeilor, multe dintre ele aflate în pragul nevrozelor. Încurajate şi înţelese, acestea erau dispuse să-i mărturisească cele mai intime gânduri izvorâte din inconştient. În pofida rezultatelor remarcabile ale noii metode terapeutice, psihanalistul vienez va considera însă că universul feminin este unul cu totul şi cu totul special, misterios, de cele mai multe ori inaccesibil în totalitate, motiv pentru care îl va numi *continentul întunecat.* Analiza *asociaţiilor libere,* izvorâte în urma mărturisirilor pacientelor aşezate relaxat pe canapeaua din Berggasse nr. 19, corelată cu investigarea viselor, l-au condus însă pe părintele psihanalizei la înţelegerea aspectelor legate de centrarea dorinţelor pe nucleul sexual-agresiv al personalităţii individului. Ca urmare, nevrozele au început să fie considerate un rezultat al refulărilor insuficiente, al acţiunii prea ferme pe care Supra-Eul sau, mai bine zis, conştiinţa morală, produs cultural în mare măsură, îl exercită permanent asupra abisului pulsional.[133]

Dezvoltându-se în aceeaşi perioadă cu teoria freudiană a sexualităţii, producţia cinematografică, ca artă vizuală, a încercat să exploreze sufletul complicat al femeii care îşi doreşte întotdeauna doar ceea ce nu are.

---

[133] Marius Dumitrescu, *op. cit.*, p. 58

De-a lungul timpului, au fost realizate filme despre dependența sau abstinența de sex, despre adulter, pedofilie, viol, prostituție etc. care au contribuit la definirea modului în care publicul percepe sexualitatea, fie cea proprie, fie a altora, dar și a felului în care acesta înțelege identitățile sexuale, precum și comportamentele și politicile legate de gen și sexualitate.

Le Notti di Cabiria (1957)
– puritatea unei prostituate –

Analizând în cheie psihanalitică filmul lui Federico Fellini (1920 – 1993), *Nopțile Cabiriei* (titlul original: *Le Notti di Cabiria,* 1957), asistăm la o dureroasă și penibilă, în același timp, trezire din vis a unei tinere femei care nu-și poate găsi un sens în viață. Scena clasică și, totodată, cea mai tulburătoare din film, excepțional realizată de Fellini, prezintă un hipnotizator care aduce la lumină, însă doar în starea de hipnoză, cele mai adânci dorințe ale femeii care, în viața ei cotidiană, își câștiga existența prostituându-se, dar la nivel inconștient își dorea, cu ardoare, să întemeieze o familie. Prin firea sa, femeia, pe numele ei *Cabiria*, încearcă să răspândească în jur bunătate, dar, prin virtutea ocupației sale, acest lucru nu aduce decât dezamăgire și umilințe. Dincolo de condiția sa de prostituată, eroina este expresia vie a sensibilității, a purității și a unei candori dezarmante. Întâlnirea cu hipnotizatorul, care o face să-și mărturisească și cele mai intime dorințe, este tulburătoare și crudă, deoarece subliniază prăpastia dintre viața ei și dorințele sale autentice, transformând-o într-un personaj tragic, cu atât mai tragic cu cât nu este conștientă de tragismul ei.

Dorințele ascunse ale *Cabiriei,* puternic reprimate în inconștient, nu se vor împlini niciodată. Filmul surprinde incompatibilitatea dintre

ceea ce suntem și ceea ce dorim să fim. Cele mai intime dorințe sunt refulate în straturile profunde ale inconștientului și nimeni nu este dispus să și le recunoască. Mai grav este faptul că nici societatea nu este dispusă să tolereze altceva decât ceea ce a creat. Astfel, sufletul autentic, cu năzuințele sale sincere, este expulzat doar în lumea visului, fiind cunoscut doar pe căi indirecte și fără o asumare a acestei condiții în viața cotidiană, ce rămâne o simplă luptă pentru supraviețuire.

Vivre sa vie: Film en douze tableaux (1962)
– frumusețea austeră a senzualității –

În filmul *A-și trăi viața* (titlul original: *Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962), erotismul, agresivitatea, pulsiunile în general, sunt prezentate ca fiind mute, non-verbale, incapabile de a oferi un sens dincolo de starea imediată în care acestea se manifestă. Vorbirea ca expresie a logosului interior, ca raționalizare a experienței trăite este oarecum contrară acestei experiențe, neavând nevoie de cineva care să o analizeze, „să o judece". Doar tăcerea ne cufundă în lumea viului, ce nu poate fi exprimată, ci doar trăită, pur și simplu, inefabil, ca *thimos* în sensul homeric al cuvântului, ca însuflețire primară, opus la tot ceea ce ține de *mens,* de această extraordinară capacitate reflexivă exprimată prin cuvinte. Descriere a vieții, meditație asupra morții, *A-și trăi viața* avansează prin bruște răsturnări. Nu atât răsturnări de situații, ci chiar din contra, virări perpetue de la negativ la pozitiv. În celebra revistă „Cahiers du Cinema" din anul 1962, Jean Douchet nota că moartea este prezentă încă de la primul plan, cel al genericului. Se găsește în lentele fonduri în care lumina moare, ca sufocată puțin câte puțin în umbră. Dificultatea dialogului dintre interior și exterior, dintre viață și moarte, dintre existență și esență devine chiar subiectul acestui film.

Filmul *A-şi trăi viaţa* este regizat de Jean-Luc Godard (1930 –), pionier al curentului cinematografic din anii 1950 – 1960, intitulat „La Nouvelle Vague". Este povestea unei prostituate pe nume *Nana* (Anna Karina), care, pur şi simplu, nu este capabilă sub nicio formă să-şi raţionalizeze viaţa. Ea doar şi-o trăieşte la nivel cotidian, în baruri sau cu diferiţi clienţi. Acest refuz al raţionalizării vieţii şi al incapacităţii sale de a-şi depăşi stadiul pur estetic al existenţei reiese foarte bine din discuţia pe care o poartă cu unul dintre clienţii ei preferaţi, *un profesor de filosofie mai în vârstă,* poate pensionar deja. *Nana* refuză să treacă de la viaţa pulsională la una în care să-şi asume anumite responsabilităţi. Ea nu este capabilă de duplicitatea ce pare firească tuturor celorlalţi oameni care pot disocia între universul haotic al vieţii pulsionale şi datorie.

Datele problemei se schimbă atunci când apare în joc preferinţa prostituatei pentru anumiţi clienţi, în mod special pentru *un tânăr* de care se îndrăgosteşte. Acest lucru o pune în conflict cu *„protectorul"* ei, care nu acceptă astfel de devieri de la „uzanţele meseriei", care este, în definitiv, doar o afacere. În finalul filmului, această opţiune o va conduce pe *Nana* la o moarte ce poate fi văzută şi ca un rezultat al inadaptării ei la lumea dură a prostituţiei, în care serviciile sexuale sunt plătite şi cineva trebuie să vegheze această afacere ca pe oricare alta, fără a implica sentimentele. Producţia este un elogiu adus de regizorul Jean-Luc Godard filmului mut, care avea o putere extraordinară de a induce stări emoţionale puternice, trăirile fiind mai puţin întrerupte şi alterate de *logos*. Este memorabilă scena în care *Nana* priveşte, într-o sală de cinematograf, filmul mut clasic *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928), regizat de Carl Dreyer, în care Renée Falconetti joacă rolul principal. Filmul lui Dreyer este o capodoperă a *prim-planului*, ce prezintă o cavalcadă de expresii şi trăiri interioare, pe care faţa extrem de expresivă a lui Renée Falconetti o transferă asupra spectatorilor. *Nana* intră în acest joc al transferurilor, ajungând să-şi înţeleagă viaţa ca pe o emoţie pură, ca pe o trăire lipsită de orice fel de element discursiv. Ea desco-

peră un limbaj profund al emoțiilor primare, inefabil și mult mai universal decât cel pe care orice *logos* ar putea să-l transmită.

The Wicker Man (2006) și *Children of the Corn* (1984) – cum arată o societate doar a copiilor sau a femeilor? –

În thriller-ul de acțiune *Ritual sângeros / Omul de răchită* (titlul original: *The Wicker Man,* 2006), ofițerul *Edward Malus* (Nicholas Cage) primește o scrisoare netimbrată de la *Willow* (Kate Beahan), fosta lui prietenă, a cărei fiică este dată dispărută. Fiind singurul om în care are încredere, aceasta îl roagă pe *Malus* să ajungă pe o insulă izolată din Pacificul de nord-est, populată de o comunitate matriarhală neopăgână. Aici el găsește o societate ciudată, condusă de femei. În finalul filmului, *Malus* va descoperi că a fost chemat în această comunitate condusă de o mare preoteasă cu un scop foarte precis: să participe la un ritual de sacrificiu dedicat fertilității, a cărui victimă sacră trebuia să fie chiar el însuși.

Ritual sângeros / Omul de răchită prezintă, de fapt, un cult bazat pe sacrificii umane, în care femeile au construit o societate fără bărbați. Genitorii sunt uciși în cadrul unui ritual prin care sunt făcuți să înțeleagă sensul profund al acestei comunități care refuză valorile masculine, trăind după modelul unui stup de albine condus de o regină-mamă. Este, de fapt, ceva mai mult decât un neo-matriarhat, fiind vorba despre o societate care, pur și simplu, dorește eradicarea masculinității ca principiu de funcționare a lumii.

În același gen de film se încadrează și pelicula *horror De veghe în lanul de porumb* (titlul original: *Children of the Corn*, 1984). Această producție cinematografică urmărește o societate care refuză maturitatea, vârsta adultă fiind sancționată în orașul format doar din copii. Ca

și în comunitatea formată doar din femei din filmul *Ritual sângeros / Omul de răchită,* tot astfel și în societatea din orașul copiilor nu există familie și se ajunge la o lume a tiraniei și a crimei în care individul devine sclavul colectivității patologice, ce respectă reguli absurde care să-i asigure supraviețuirea fondată pe crime abominabile.

What men want? (2019)
– (Re)-descoperirea intuiției feminine –

În anii de început ai cinematografiei, dorințele femeilor erau subordonate celor ale bărbaților. Ulterior, a fost reformatată întreaga viziune, au fost încălcate tabuurile și deconstruite reprezentările tradiționale ale genului și sexualității.

Comedia romantică americană *Ce vor bărbații?* (titlul original: *What Men Want,* 2019) este un *remake* inversat după o altă comedie fantastică, sugestiv intitulată *Ce vor femeile?* (titlul original: *What Women Want?*), realizată în anul 2000 și având-l ca personaj principal pe *Nick Marshall* (Mel Gibson).

Spre deosebire de filmul *Ce vor femeile?,* care beneficia din plin de staruri consacrate – în frunte cu Gibson –, pelicula *Ce vor bărbații?* nu are în roluri principale *staruri* ale Hollywood-ului, fiind, prin aceasta, mai aproape de subiectul tratat, și anume cum se poate transforma un om frustrat într-unul normal, care să accepte viața așa cum este ea.

Filmul este o veritabilă comedie care începe prost, am putea spune chiar foarte prost, dar sfârșește bine, chiar foarte bine. Acțiunea este plasată în Atlanta, capitala Georgiei, minunatul oraș al Sudului, cu peste 400.000 de locuitori. Se face astfel o trimitere indirectă, pentru cinefili, la o reflecție asupra aceluiași oraș, Atlanta, teatrul desfășurării unei mari capodopere cinematografice cum este *Pe aripile vântului*

(titlul original: *Gone With the Wind*, 1939), o tragedie sau, mai bine zis, povestea unei mari erori, generate de stupiditatea feminină, care rămâne fixată în fantasmele adolescenței, incapabilă să se maturizeze. Altfel spus, *Pe aripile vântului* este povestea unei mari pierderi, a cărei cauză o reprezintă cecitatea feminină a protagonistei *Scarlett O'Hara* (Vivien Leigh) în fața bărbatului *Rhett Butler* (Clark Gable), căruia trebuia să-i acorde cu adevărat atenție.

Producția cinematografică *Ce vor bărbații?* este o pledoarie pentru curaj – curajul de a afirma adevărul ferecat în spatele unor aparențe convenționale, care, în definitiv, fac ca viața să fie o succesiune de rateuri născute din cele mai ciudate inhibiții. *Alison „Ali" Davis* (Taraji P. Henson) este o agentă sportivă care, în pofida faptului că are un real talent pentru această meserie, suferă de o puternică inhibiție în fața bărbaților, ceea ce-i diminuează semnificativ performanțele profesionale.

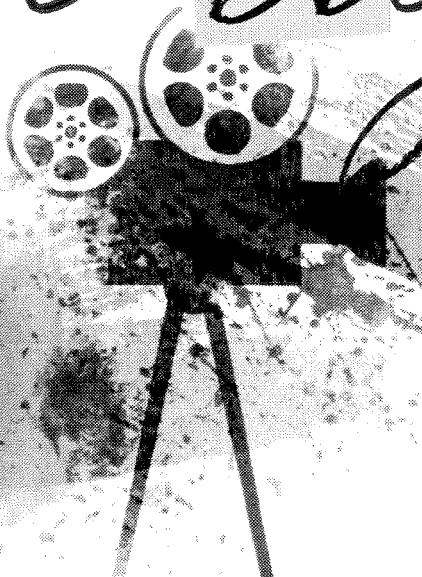
Întreaga dramă a eroinei vine din faptul că și-a pierdut mama la o vârstă foarte fragedă, iar acest lucru a privat-o de a înțelege modul în care se construiește intuiția feminină. Fiind crescută doar de tată, ea și-a dezvoltat un Super-Ego excesiv, care îi aduce o serie de conflicte cu ea însăși, determinând acea inhibiție în fața luării unor decizii corecte pentru viața ei.

Pentru a se elibera de inhibiția Supra-Eului, *Ali Davis* se comportă în anumite situații extrem de agresiv cu ea însăși, cu iubitul și cu subalternii. Numai cu motoarele turate la maxim și deținând în totalitate controlul poate face față vieții, dar acest lucru o epuizează, lăsându-i un gust amar asupra existenței.

Cele trei prietene ale ei, un fel de zâne bune, îi aduc o magiciană de cartier, pe *Sister* (Erykah Badu), mamă a răniților – mai ales din dragoste! După întâlnirea cu magiciana, *Ali Davis* se trezește o altă persoană, una care a dobândit uimitoarea capacitate de a citi gândurile bărbaților. Din acel moment, se produce o cascadă de hohote de râs, filmul fiind unul plin de umor fin și de bună calitate. Darul magicienei o scapă pe *Ali* de toate inhibițiile, dând frâu liber adevăratei sale personalități.

Pentru a supraviețui, eroina trebuie, totuși, să-și descopere singură feminitatea și talentul de a înțelege universul bărbaților și, mai ales, acea *anima* ascunsă în sufletul lor. În final, eroina nu mai are nevoie de harul special de a citi în mințile bărbaților, pe care îl primise de la magiciana de cartier, deoarece a reușit să-și trezească singură acea intuiție autentic feminină care îi permite să realizeze acest lucru fără ajutorul unei puteri supranaturale.

MARELE PERICOL – IMBECILIZAREA *prin imagine*



Homo sapiens a evoluat în direcţia unui animal pentru care prioritar s-a dovedit simţul vederii. Fantasmele de la nivelul imaginaţiei umane i-au marcat evoluţia cerebrală şi i-au condiţionat reproducerea, toate acestea în pofida altor simţuri ce joacă un rol extrem de important în reproducerea şi supravieţuirea animalelor, precum sunt mirosul sau auzul. Imaginile au atras ca un magnet specia umană, au însoţit permanent cultura, de la peşterile primilor hominieni şi până la ecranul de televizor din apartamentele moderne. Contactul cu imaginea artistică în mişcare nu mai este un eveniment rezervat unui templu modern, aşa cum este cinematograful, ci pătrunde insidios în apartamente, în spaţiile cotidiene. Se pare însă că prin abuzul de imagine, ce marchează intrarea artei cinematografice în reţelele de televiziune, se produce un fenomen de suprasaturaţie a imaginii. Este limita la care poate ajunge, de fapt, acel *Homo videns*, cum îl numea Giovanni Sartori, produs al *tele-vederii* şi al *tele-trăirii*[134].

Günther Anders vorbeşte, în *Obsolescenţa omului. Despre suflet în epoca celei de-a doua revoluţii industriale,* despre un fenomen complex, de care nici cinematograful nu este străin, şi anume *analfabetismul post-literar,* produs al valului global de imagini din ziua de astăzi.[135] Îndopat cu imagini care, la un moment dat, asemenea unui drog, creează dependenţă, omul modern este transformat într-un spectator pasiv, fără drept de replică la puhoiul de imagini de senzaţie care îi infectează aparatul fantastic, mutilându-i personalitatea printr-un fenomen global de imbecilizare ce-l face participant la o pseudocultură

---

[134] Giovanni Sartori, *Homo videns. Imbecilizarea prin televiziune şi post-gândirea*, traducere din italiană de Mihai Elen, Editura Humanitas, Bucureşti, 2005

[135] Günther Anders, *op. cit.*, p. 38

oferită în monodoze, așa cum remarca personajul schizofrenic din filmul *Sala de lupte* (titlul original: *Fight Club,* 1999).

Omul modern devine, fără voia lui, un *sihastru de masă,* ce stă izolat în fotoliul său pentru a primi valul nesfârșit de imagini create pentru a-i asigura conectarea vizuală la o realitate preparată de *brains trust*[136], specializate în această hrană vizuală zilnică.

Günther Anders nota, în 1956, în *Das Antiquiertheit des Menschen (Obsolescența omului),* că ecranele, și aici putem lua în calcul și proiecția cinematografică, oferă o realitate preparată, manipulată, un șablon. Cheia prin care ne captează noua realitate suprarealistă, construită prin montaj și tehnici rafinate de abordare, constă într-o imagine specială pe care aceasta o creează – este vorba despre *imaginea de senzație.* Anders constata în acest sens că „senzaționalul devine întruchipare a realității tocmai acolo unde trebuie construite șabloane"[137]. Pentru filosoful austriac, fundamentală este întrebarea: „Unde se termină realitatea și unde începe jocul, unde începe, de fapt, ideologia, manipularea și, de ce nu, chiar spălarea creierului?".

În introducerea la cartea *Cinéma critique. Adorno, de Francfort à Hollywood,* care tratează modul în care cinematografia a fost folosită în scopuri ideologice, Ludvic Moquin-Beaudry nota că imaginile din filmul de propagandă nazistă din 1935, realizat de Leni Riefenstahl și numit sugestiv *Triumful voinței* (titlul original: *Triumph des Willens),* fascinează și astăzi prin puterea lor de atracție datorată, în mare măsură, tehnicilor novatoare create de tânăra regizoare. Coregrafia reglată la un sfert de tur, discursurile inserate în scene în mișcare, imortalizarea surâsului copiilor blonzi, precum și toate dispozitivele cinemato-

---

[136] *Brains trust* sau „monopolul creierelor" a fost un termen care a descris inițial un grup de consilieri apropiați unui candidat la alegerile politice din Statele Unite și care erau recunoscuți pentru expertiza lor în anumite domenii. Termenul este mai mult asociat cu grupul de consilieri ai lui Franklin Roosevelt în timpul administrației sale prezidențiale.

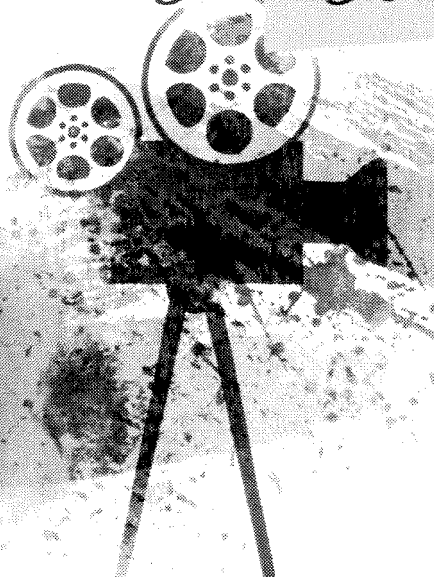
[137] Maria Fürst, Jürgen Trinks, *Manual de filosofie,* traducere de Ioana Constantin, Editura Humanitas, București, 1997, p. 19

grafice puse în lucru au creat o imagine perfectă, de referință pentru arta cinematografică, dar al cărei rol nefast a fost, de fapt, să cimenteze în spirite triumful nazismului.[138] În aceeași categorie se pot încadra și filmele de la începutul artei cinematografice, care au fost realizate de D. W. Griffith sau de discipolul său, Serghei Eisenstein, în care imaginea și scopul propagandistic al acesteia se calchiau perfect cu ceea ce a determinat, chiar de la momentul premierei acestor filme, caracterul lor controversat.

La polul opus se situează acele filme fără valoare, turnate cu bugete destul de mari și care au rolul de a conecta spectatorii, realizând acel proces global de „imbecilizare" sau de „idiotizare" în masă. În acest sens trebuie menționate filmele premiate cu distincția peiorativă *Zmeura de aur pentru cel mai prost film (Razzie Award for Worst Picture).* În anul 2019, *Premiul Zmeura de aur* a avut o trimitere spre zona politică, Președintele Donald Trump numărându-se printre nominalizații *Celei de a 39-a ediții.* Liderul american era nominalizat la categoria *Cel mai prost actor în rol principal* pentru imaginile de arhivă din două documentare – *Death of a Nation* (titlul original: *Death of a Nation,* 2018) realizat de Dinesh D'Souza și *Fahrenheit 11/9* (titlul original: *Fahrenheit 11/9*, 2018) realizat de Michael Moore. El se afla într-o companie selectă și „lupta" pentru trofeul *Zmeura de Aur 2019* cu actori precum Johnny *Depp (Sherlock Gnomes),* Will Ferrell *(Holmes & Watson),* John Travolta *(Gotti)* și Bruce Willis *(Death Wish).*

[138] Ludvic Moquin-Beaudry, *Cinéma critique. Adorno, de Francfort à Hollywood*, Nota Bene, Québec, 2017, p. 19

SUBLIMUL PROPAGANDISTIC *și* ARTA *cinematografică*



Psihismul își revendică forța, energia și activitatea creatoare ca urmare a procesului sublimării chiar de la pulsiunile de bază narcisiste, sexuale sau agresive. Sublimarea, proces atât de mult studiat de Freud mai ales în scrierile dedicate artiștilor și operelor de artă, surprinde complexul mecanism al convertirii unei pulsiuni inconștiente, al cărei conținut este sexual sau agresiv într-o creație artistică, filosofică sau chiar religioasă care, în aparență, nu are nicio legătură cu universul pulsional care a generat-o. În fizică și chimie, *sublimarea* semnifică trecerea unui corp din starea de agregare solidă direct în starea gazoasă. Trebuie să amintim aici că în definiția sa alchimică, *sublimarea* se identifică cu *purificarea*, procedeu prin care materia subtilă (volatilă) sublimează, tinde să se ridice, în vas rămânând materia terestră, grosieră, solidă.[139] Kant este primul gânditor care transformă *sublimul* într-un concept filosofic. Sublimarea devine astfel pentru filosoful din Königsberg procesul continuu al unui progres estetic infinit motivat de atracția spre sublim, pe care însă ființa umană nu-l va atinge niciodată. Sublimarea surprinde tocmai acest efort coagulat spre o țintă, spre un sens estetic, ce motivează atracția sufletului într-o anumită direcție, creând o stare de entuziasm prin intermediul unor fantasme ce câștigă teren, la un moment dat, asupra aparatului imaginativ al unui subiect sau al unor grupuri de subiecți.

În teoria psihanalizei, termenul de *sublimare,* introdus de Freud, a vizat aplicarea metodei alchimice asupra energiilor sexuale, acționând prin reorientarea pulsiunilor sexuale și deviindu-le de la obiectivele lor (pur) sexuale spre scopuri mai elevate: „Numim *sublimare* un anumit fel de modificare a scopului, precum și de schimbare a obiectu-

[139] Alexandru Pop, *Fundamentele alchimiei,* Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, p. 322

lui în care se ia în considerare evaluarea noastră socială"[140]. Sublimarea freudiană se identifică cu de-sexualizarea pulsiunilor sexuale prin transformarea pulsiunilor erotice în prietenie, tandreţe etc. sau prin orientarea energiei sexuale spre activităţi intelectuale, artistice sau sociale. *Sublimarea* freudiană îşi poate găsi originile şi în *sublim*, termen utilizat în special în domeniul artelor frumoase pentru a desemna o operă ce sugerează perfecţiunea, desăvârşirea. În momentul în care pulsiunile se de-sexualizează, energia pe care acestea o presupun este convertită în opera de artă prin procesul de sublimare, iar rezultatul se cuantifică prin participarea la sublim[141].

Secolul XX a cunoscut tot felul de forme de sublimare cu un pronunţat caracter propagandistic, mai ales după Primul Război Mondial, când omenirea începe să descopere forţa masificării şi manipulării prin dezvoltarea unor stări de entuziasm colectiv, uneori indusă artificial tocmai prin mecanismele complexe de propagandă.

Realismul socialist sovietic

Sublimarea folosită ca metodă estetică de propagandă îşi găseşte o primă expresie în realismul socialist sovietic. Această primă formă de estetizare propagandistică pe care o descoperă secolul al XX-lea are legătură totuşi cu ideea nietzscheană de *Übermensch* (Supra-Om). Supra-Omul sovietic reprezentat în arta stalinistă printr-un proces de estetizare a muncitorului şi a ţăranului devenea imaginea unei superclase a oamenilor muncii care, în imaginile realismului sovietic, se materializa în statui grandioase de personaje musculoase, cu un zâmbet

[140] Jean Laplanche şi J.-B. Pontalis, *op. cit.*, p. 419
[141] Marius Dumitrescu, *op. cit.*, pp. 142 – 143

permanent pe buze și emanând o bucurie radiantă, toate aceste trăsături fiind menite să aducă, prin entuziasmul lor, progresul sovietelor.

Cinematografia stalinistă s-a inspirat cu precădere din aceste modele ale sculptorilor și pictorilor care aparțineau curentului realismului sovietic. Aceste noi modele artistice propuneau imaginea colhoznicului, agricultor mereu fericit la munca câmpului, și a muncitorului entuziast în procesul de producție, realizând, din aceste caractere lucrative, eroii principali ai unei propagande ce folosea inclusiv mijloacele cinematografice pentru a pătrunde în fantasia maselor care trebuiau să fie îndoctrinate pentru a-și tempera frustrările legate de cooperativizarea și industrializarea forțată. Producțiile cinematografice clasice ale epocii staliniste sunt *Toată lumea cântă și dansează* (titlul original: *Vesyolye rebyata*), primul film muzical din URSS, realizat în anul 1934 de regizorul Grigori Aleksandrov, dar și pelicula cu un puternic caracter propagandistic *Cazacii din Kuban* (titlul original: *Kubanskie Kazaki*), din 1949, o comedie muzicală sovietică filmată la studioul „Mosfilm", în regia lui Ivan Pyryev, după un scenariu de Nikolay Pogodin.

Imaginea iconică a realismului socialist devenea însăși sigla studiourilor de film moscovite, celebra *Mosfilm,* fiind reprezentată de un tânăr și o tânără ce păşeau triumfal având în mână secera și ciocanul, simbolurile Partidului Comunist. Această imagine este sugestivă pentru faptul că realismul socialist a fost o creație a Partidului Comunist al Uniunii Sovietice, fiind, totodată, greu de spus în ce măsură a și reușit să satisfacă gusturile celor cărora li se adresa. Totuși, această propagandă prin reprezentări „perfecționate", șlefuite, ale realismului socialist a avut cel puțin rolul de a reabilita imaginea unei clase sociale ce fusese cu adevărat umilită și defavorizată mai ales în estul Europei.

Realismul nazist

În contrapondere cu realismul socialist impus de URSS, naziștii, odată ajunși la putere în Germania, au creat și ei un fel de realism – de data aceasta nazist, dar mult mai agresiv decât cel sovietic, având ca finalitate glorificarea armatei și a instituțiilor de forță ale statului. „Sublimul nazist" a creat imaginea soldatului cu capul întors spre umăr pentru a-și prezenta profilul masculin cu o bărbie fermă și un gât puternic, lansând, totodată, și cultul uniformei. Hitler a vegheat personal la acest estetism nazist ce încerca să sublimeze, destul de explicit totuși, cele mai negre pulsiuni ale urii. La acest proces, în care arta a fost folosită ca instrument de propagandă, au contribuit și mari creatori de modă, precum Hugo Boss, oferind un stil cât mai elegant și impunător uniformelor militare, mai ales pentru membrii trupelor SS. Au fost implicați, de asemenea, și designerii automobilelor de lux sau populare. Se crea o estetizare a tehnicii prin caroseriile futuriste ale mașinilor unor firme germane, precum Porsche sau Volkswagen. Ca urmare, în Germania anilor 1930, a apărut o anumită fascinație în rândul tinerilor germani față de fantasmele militariste naziste, care au jucat un rol important în fanatizarea acestora de către Partidul Național Socialist German, încununarea acestui nou tip de estetism fiind filmul lui Leni Riefenstahl – *Triumful voinței* (titlul original: *Triumph des Willens,* 1935).

Sublimul american

În perioada anilor 1930, în Statele Unite, în același context de propagandă premergător celui de Al Doilea Război Mondial, s-a creat o formă originală de sublim, numit „sublimul american", apărut sub impactul culturii revistelor de benzi desenate cu super-eroi. Era ca un fel de mobilizare generală la nivel fantastic în vederea războiului ce bătea la ușă. Super-detectivi, eroi cu abilități excepționale, bărbați și femei caracterizați printr-o vârstă a eternei tinereți, precum zeii Olimpului, veneau să-și prezinte abilitățile excepționale în fața cititorilor. Aceste benzi desenate reuneau la un loc personaje din toate mediile sociale. Această diversitate de personaje deosebește oarecum super-eroul american de muncitorul realismului socialist și de militarul propagandei naziste.

În cultura benzilor desenate se distinge, în primul rând, *Superman*, un erou cu origine extraterestră, ce provine de pe fantastica planetă Krypton și care deține statutul unui fel de Zeus al noilor zei ce populează Panteonul super-eroilor sublimi ai Americii. Lui i se alătură în lupta cu cei care amenință *The American Way of Life* și alți eroi, precum *Batman*, *Omul-liliac,* ce reprezintă pătura bogată a Americii. *Batman* își dobândește calitățile excepționale datorită unui costum extrem de costisitor și tehnologiilor de ultimă oră pe care le folosește în aventurile sale. Omul din spatele costumului negru al lui *Batman (Omul-liliac)* este Bruce Wayne, un milionar în dolari la acea vreme, dar care a devenit, odată cu trecerea timpului, în secolul XXI, miliardar.

Un al treilea super-erou iconic este *Spider-Man (Omul-Păianjen),* care provine din mediul oamenilor obișnuiți, dar obține calități excepționale grație unei mutații genetice. El a apărut mai târziu în pleiada super-eroilor americani, undeva la începutul anilor 1960, și reprezintă mai ales speranța tinerilor din mediile marginale la o afirmare în fața

celor bogați. *Spider-Man* este, în mod cert, un personaj de stânga, oarecum opus lui *Batman*, cel care reprezintă electoratul de dreapta sau, altfel spus, *Batman* este republican, iar *Spider-Man* este democrat.

În tot acest context al super-eroilor nu putea să lipsească *Wonder-Woman (Femeia fantastică),* creată ca personaj al benzilor desenate de controversatul doctor William Marston, inventatorul detectorului de minciuni. Super-eroina *Femeia fantastică*, apărută în revistele de benzi desenate în anul 1942, în plină desfășurare a celui de Al Doilea Război Mondial, reprezintă prototipul unei femei emancipate care aduce cu ea misterul vechilor amazoane din mitologia greacă. Aceasta beneficiază, pe lângă celebra ei sabie, și de un lasou fermecat, care, asemenea detectorului de minciuni, îi obligă pe cei înlănțuiți să spună adevărul. Cu alte cuvinte, ea este femeia care a depășit statutul de minor în fața bărbaților și își afirmă propria-i voință fără duplicitate și înșelare, alegând drumul unei afirmări în numele adevărului.

Apărut în anul 1945, personajul cel mai controversat al benzilor desenate rămâne însă *Joker*. El s-a bucurat, la fel ca și *Batman* de care este legat, de o lungă carieră, beneficiind abia în anul 2019 de un film în care este personajul principal. A fost interpretat de actori de primă mărime, de la Jack Nicholson, Heath Ledger și până la Joaquin Phoenix, cel care a jucat rolul principal, cu o maximă virtuozitate, în recentul film *Joker*.

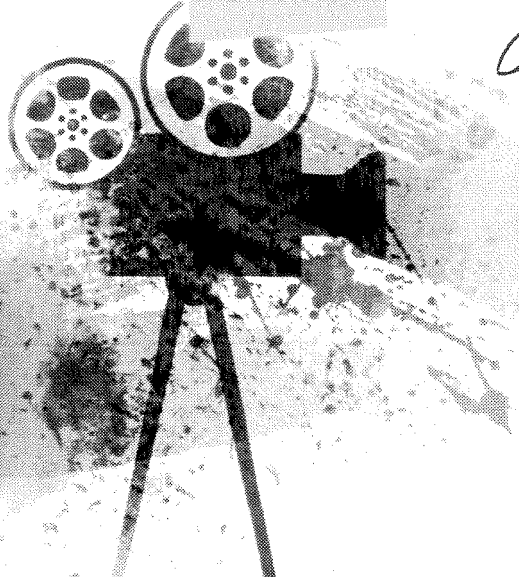
Producția cinematografică *Joker* (titlul original: *Joker),* apărut pe marile ecrane în 2019, prezintă povestea din spatele transformării unui om obișnuit, aparent blând, dar cu anumite tulburări emoționale, într-un super-erou anarhist și psihopat, care ajunge, într-un anumit context, să fie rejectat de o anumită parte a societății. Această excludere socială, vină a unei lumi prea egoiste și narcisiste, face ca *Joker* să devină expresia sau, mai bine zis, vocea frustrărilor colective, reflectând sufletul acestei epoci decadente, ce se îndreaptă, în mod inevitabil, spre un context general de revoltă. Preluând mesajul maselor revoltate, *Joker* își eliberează pulsiunile criminale, distrugând totul în jurul său, de la ființele dragi la cei pe care merita cu adevărat să-i urască. El nu mai poate dis-

tinge clar între bine și rău, depășind însă această ambiguitate prin ideea că totul este rău și trebuie distrus.

Joker reprezintă inconștientul, gunoiul ce trebuie pus sub preș – cum ar spune Freud, tot ceea ce societatea exclude sau ascunde, dar care, la un moment dat, mai devreme sau mai târziu, refulează în toată monstruozitatea sa. Chiar din primele scene, filmul ne sugerează, de altfel, această metaforă a gunoiului ce nu mai poate fi ascuns atunci când prezintă greva lucrătorilor de la salubritate, din cauza căreia deșeurile acaparează străzile orașului fictiv Gotham. Anarhia socială, reprezentată prin deșeurile urbane, reprezintă proiecția unei imposibilități de a mai opri conținuturile ilicite de la nivelul inconștientului. Pentru individul ce se transformă în *Joker,* acest univers terifiant, de coșmar, în care inconștientul irupe în realitatea diurnă, devine propria sa nebunie, pe care nu o mai poate gestiona decât prin compromis, oferindu-i o parte din existența sa cotidiană. Ce-i drept, inconștientul se manifestă încă ascuns sub o mască ce anihilează personalitatea reală a individului care își asumă noul rol de justițiar răzbunător sub chip de *Joker,* acea figură a jocului de cărți ce perturbă toată ordinea, impunând o resetare a regulilor jocului, o schimbare.

În finalul filmului, noua personalitate patologică acaparează total identitatea inhibată a tânărului *Arthur Fleck* (Joaquin Phoenix), un actor ratat de *stand-up comedy*, ce nu mai reușește să-și blocheze valul de pulsiuni criminale. Descoperindu-și sufletul liber, fie și prin această cale criminală, care-l eliberează de inhibițiile unui Supra-Eu ce reflecta raportul său extrem de complicat atât cu mama, dar și cu un posibil tată ambiguu, pulsiunile sale ilicite nu vor mai putea fi oprite nici la nivelul interiorității sale bolnave, dar nici în planul exterior de către ospiciul care încearcă să-i rețină trupul captiv într-o lume imaculată, albă cel puțin la nivelul pereților.

PANDEMIILE REFLECTATE în ARTA cinematografică



Filmul este arta vizuală care poate aduce cel mai bine în atenție evenimente catastrofice ce se pot întâmpla, pentru ca publicul să fie pregătit pentru acest viitor sumbru. Vizionarea filmului de tip catastrofă sau apocalipsă, a cărui temă este pandemia cu un virus letal, a crescut semnificativ în ultimele luni marcate de răspândirea globală a coronavirusului numit SARS-CoV-2, cu tot ceea ce a impus aceasta: izolare, distanțare socială, purtarea obligatorie a măștilor în locurile publice, dar mai ales un număr extrem de mare de spitalizări, de sechele post-infecție și de morți.

Se consideră că publicul devine mai receptiv la astfel de filme, deoarece își poate „trata" frica sau anxietatea pe care le resimte în fața unui virus necunoscut, cu morbiditate și mortalitate mare. Astfel de producții cinematografice încearcă să preia rolul unei terapii de expunere, o terapie comportamentală folosită pentru a trata tulburările de anxietate. Acest tip de terapie implică expunerea pacientului la sursa de anxietate fără intenția de a-i face rău, reducând însă, în acest mod, frica pe care o resimțea în fața acelei surse. Expunerea publicului la pandemii virtuale înspăimântătoare determină spectatorii să practice strategii eficiente de *coping* care pot fi benefice în situații reale.

Totodată, peliculele cinematografice cu această temă au și un rol educativ, publicul găsind destule informații pentru a afla cum să reacționeze în fața unei asemenea catastrofe biologice și cum să gestioneze situațiile extreme în fața cărora s-ar putea afla. Vizionând un film despre o pandemie imaginată, spectatorii învață cum să scape din situația periculoasă și care sunt metodele de supraviețuire într-o astfel de calamitate.

Outbreak (1995)
– confruntarea dintre o pandemie şi retardul instituţiilor statului –

Filmul *Alerta* (titlul original: *Outbreak),* lansat pe 10 martie 1995, deschide oarecum lunga serie de megaproducţii realizate la Hollywood pe tema unei posibile pandemii.

În film se prezintă confruntarea dintre o pandemie şi retardul instituţiilor statului şi a corporaţiilor care controlează economia globală în recunoaşterea acesteia. Acest retard devine însă, în mod evident, unul criminal, fiind responsabil de pierderea a milioane de vieţi.

Pelicula, de tip dezastru medical, prezintă etapele evoluţiei unei epidemii cu un virus similar virusului Ebola, care îşi are originile în jungla africană. Povestea începe în Zair, în anul 1967, când doi bărbaţi, îmbrăcaţi în costume specifice cercetătorilor din centrele virusologice, investighează apariţia unui virus ciudat care face ravagii în rândul populaţiei din zonă.

Acţiunea se mută în prezent, după treizeci de ani de la acel prim episod, în Institutul de boli infecţioase aflat în subordinea Armatei Statelor Unite ale Americii, unde sunt depozitate şi studiate multe virusuri cu potenţial letal. Intră în scenă *colonelul Sam Daniels* (Dustin Hoffman) şi echipa sa de medici militari, care trebuie să plece cu avionul în Zair pentru a găsi sursa virusului înainte ca acesta să ucidă întreaga populaţie a ţării. Ajunşi în Zair, ei capturează maimuţa-gazdă a virusului, un Capucin cu capul alb, pe care o trimit cu vaporul spre San Francisco. Din păcate, maimuţa evadează şi, astfel, aceasta va transmite boala tuturor persoanelor cu care va intra în contact. Virusul capătă proprietăţi noi prin mutaţii survenite ulterior, ceea ce va permite

transmiterea lui pe cale aeriană și, prin urmare, va deschide larg porțile unei noi pandemii.

Colonelul Daniels (Hoffman) și colaboratorii săi încep să investigheze situația epidemiologică pentru a putea stopa răspândirea virusului letal, dar cercetările lor sunt îngreunate de doi oficiali importanți ai armatei americane, care încearcă să ascundă publicului gravitatea situației.

Întrebarea firească a filmului este *cine are curajul să oprească cursul normal al vieții,* viața în sensul ei cotidian, cu ritmurile sale obișnuite. O epidemie locală devine pandemie tocmai din cauza acestei inerții din partea factorilor politici și economici.

Poate că filmul este important și prin faptul că, la scurt timp de la lansarea sa, pe 6 mai 1995, CDC a fost informat că în orașul Kikwit, din Zair, a izbucnit o epidemie cu virusul Ebola[142], care, de-a lungul a șase luni de evoluție, a provocat febră și diaree hemoragică la 317 persoane din localitatea respectivă, 245 dintre acestea decedând[143]. O și mai mare asemănare cu filmul poate fi identificată în primele cazuri de sindrom hemoragic febril, având virusul Ebola drept cauză, care au fost raportate în nordul Republicii Democrate Congo (pe atunci Zair), în anul 1976[144].

---

[142] https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/00037078.htmm

[143] J. J. Muyembe-Tamfum, M. Kipasa, C. Kiyungu, R. Colebunders, *Ebola Outbreak in Kikwit, Democratic Republic of the Congo: Discovery and Control Measures.* J Infect Dis. 1999; 179(Suppl 1):S259-S262

[144] Joel G. Breman, David L. Heymann, Graham Lloyd, Joseph B. McCormick, Malonga Miatudila, Frederick A. Murphy, Jean-Jacques Muyembé-Tamfun, Peter Piot, Jean-François Ruppol, Pierre Sureau, Guido van der Groen, Karl M. Johnson, *Discovery and Description of Ebola Zaire Virus in 1976 and Relevance to the West African Epidemic During 2013 - 2016.* J Infect Dis. 2016; 214(Suppl 3): S93 - S101

12 monkeys (1995)
– „Să ne temem de puterea pe care o avem la îndemână" –

Armata celor 12 maimuțe (titlul original: *12 monkeys*) este un *block-buster* în regia lui Terry Gilliam, cu o primă lansare restrânsă în Statele Unite ale Americii pe data de 29 decembrie 1995, dar și cu o lansare lărgită, simultană, pe scena a 1.629 de cinematografe, pe 5 ianuarie 1996, anul în care se petrec și unele dintre evenimentele descrise în film.

Acesta a fost un *remake* de succes al filmului *science fiction* francez *La Jetée* (titlul original: *La Jetée,* 1962), regizat de Chris Marker. Filmul francez este tulburător prin faptul că este realizat ca o povestire care urmărește poze sugestive, ca un fel de diapozitive ce se succed în ordine, prezentând în imagini ceea ce povestește naratorul. Ideea filosofică a acestui film, ce prezintă aventurile unui călător în timp, este una de sorginte leibniziană și tratează tema celei mai bune lumi posibile. Această lume ideală se găsește în viitor, un viitor post-apocaliptic însă. Călătorul în timp preferă iubirea cu o femeie din secolul XX, un secol „rău", vinovat de dezastrul atomic ce a condus la mutarea oamenilor în subteran. Eroul nostru este primul om folosit pentru experimentele de control al emoțiilor și minții, în mod special al aparatului fantastic. Din nefericire pentru el, atunci când trebuie să aleagă între confortul controlat al viitorului și nesiguranța din trecut, acesta alege trecutul, alături de femeia iubită, chiar dacă această alegere îl va conduce, inevitabil, spre moarte.

Această idee o va prelua și filmul din 1995, *Armata celor 12 maimuțe*, numai că, în loc de un dezastru atomic, în această nouă ecranizare, este vorba despre un virus letal ce infectează populația Terrei și omoară cinci miliarde de oameni. Supraviețuitorii sunt obligați să trăiască sub

pământ, într-o lume distopică[145], organizată pe verticală, după modelul cercurilor din *Infernul* lui Dante. *James Cole* (Bruce Willis), eroul acestui film superb, este trimis din viitor, din anul 2020 – ce sinistră coincidență – chiar anul actualei pandemii –, să se întoarcă în timp, pe data de 12 aprilie 1990, pentru a găsi informații despre „Armata celor 12 maimuțe", o grupare teroristă, suspectată că ar fi lansat virusul letal. Aici el o întâlnește pe *Dr. Kathryn Railly* (Madeleine Stowe), un medic psihiatru desemnat să-l preia în grijă de la poliția care nu știe cum să gestioneze cazul. Între cei doi se naște o anumită legătură de simpatie și comprehensiune, chiar dacă acest lucru pare a fi unul extrem de dificil. În această primă încercare, eroul eșuează, apoi este trimis într-o a doua călătorie temporală, de data aceasta în anul 1917, în timpul Primului Război Mondial, când a izbucnit gripa spaniolă.

Ultima sa misiune are loc în anul 1996, pe data de 13 decembrie, când un om de știință cu viziuni radicale, ce considera că răul din lume este cauzat de înmulțirea populației, va lansa virusul letal prin intermediul celor mai importante aeroporturi de pe Glob: Philadelphia, San Francisco, New Orleans, Rio de Janeiro, Roma, Kinshasa, Karachi, Bangkok, apoi Pekin (Beijing). Identitatea acestuia va fi aflată însă abia la sfârșitul filmului. El este *Dr. Peters* (David Morse), un om de știință ce lucra în laboratorul tatălui lui *Jeffrey Goines* (Brad Pitt), un personaj anti-corporatist și militant pentru mediu. Rolul *Doctorului Goines* (Christopher Plummer), tatăl instabilului psihic *Jeffrey*, ne oferă o replică celebră: „Să ne temem de puterea pe care o avem la îndemână".

Cunoaștem deja concepțiile *doctorului Peters*, asistentul *doctorului Goines* din laboratorul cu virusurile letale, în legătură cu faptul că oamenii sunt elementul distructiv al planetei din discuția pe care acesta o are cu *Kathryn*, atunci când aceasta își prezintă cartea despre călătoriile în timp și pandemiile din istorie. În cei șase ani ce au trecut de la dispariția inexplicabilă a lui *James*, cercetând cazurile de călători tem-

[145] *Distopia* este un termen modern construit prin opoziție cu *utopia* și care se aplică unei lumi imaginate și negative.

porali, *Kathryn* este deja pregătită pentru o nouă întâlnire cu *James*. De această dată, ea se va convinge tot mai mult că *James* spune adevărul şi va încerca să îl ajute pentru a opri, dacă acest lucru ar fi posibil, răspândirea virusului letal.

În finalul filmului, aflăm un lucru tulburător, şi anume că *James Cole* nu a fost trimis în trecut pentru a salva omenirea, ci, de fapt, pentru a construi o diversiune care să-i permită purtătorului mapei cu virusul letal să depăşească filtrul de securitate al aeroportului. Înainte de a fi împuşcat, *James Cole* realizează că, de fapt, nu mai este vorba despre virus, ci „de a respecta ordine, de a face orice ţi se spune, de a deveni un «voluntar» obligatoriu".

Aici se găseşte însăşi cheia întregului film. Cel care a lansat virusul a fost descoperit. Cei din viitor ştiu deja despre incidentul de pe aeroport, când *James* moare împuşcat de gărzile de securitate. Din punctul de vedere al celor din viitor, acest eveniment este deja istorie. Ceea ce nu ştiau cei din viitor era împotriva cui îndreptase el arma. Acum, în sfârşit, acest lucru a fost aflat.

Este impresionantă scena în care *Kathryn,* privindu-l pe *micuţul James* în ochi, înţelege că ceea ce s-a întâmplat o dată trebuie să se întâmple la fel întotdeauna, ori de câte ori secvenţa din trecut va fi reluată de către un călător în timp. Acesta este celebrul paradox al predestinării. Iubirea ei va călători în eternitate, reluându-se la infinit, dar doar în acea secvenţă de timp a anului 1996.

Dr. Jones (Carol Florence), femeia de ştiinţă care conduce operaţiunea prin care *James* a fost trimis în trecut, în anul 1996, va salva doar viitorul, nu şi trecutul. Oamenii de ştiinţă din viitor se pot întoarce acum în trecut pentru a putea localiza virusul în forma sa pură, înainte ca acesta să sufere mutaţii majore. *Dr. Peters* o va întâlni pe *Dr. Jones* venită din viitor şi aşezată lângă el în avion. Aceasta va iniţia o convorbire în care îi va spune că: „E obscen. Toată violenţa şi toată nebunia asta. Se trage şi pe aeroport acum. Se zice că următoarea specie pe cale de dispariţie sunt oamenii". *Dr. Peters* acceptă provocarea şi îi

replică: „Cred că aveți dreptate, doamnă. Cred că ați pus punctul pe «I»". După această discuție, ea se prezintă spunând: „Mă numesc Jones. Lucrez la o companie de asigurări". Prin aceste cuvinte, ea vrea să sugereze că nu s-a întors în trecut ca să disturbe evenimentele prezente sau să le influențeze în vreun fel, deci nu a venit pentru a opri răspândirea virusului. Asigurările nu sunt făcute pentru a proteja viața, ci pentru a-i compensa pe cei rămași în viață. Ea nu este acolo ca să salveze cele cinci miliarde de oameni care vor muri, cu siguranță, în urma răspândirii virusului, ci pentru ca să-i compenseze pe cei rămași cu un tratament pentru virusul care va mai face ravagii chiar și după alți treizeci de ani de la această întâlnire.

Aceasta nu înseamnă că se schimbă ceva în realitatea distopică din viitor, ci doar faptul că unii vor avea, în sfârșit, tratamentul împotriva virusului, devenind astfel adevărații stăpâni ai acelei lumi.

Filmul merită înțeles și din perspectiva unei psihanalize a personajelor care sunt prezentate, în marea lor majoritate, la limita dintre nebunie și normalitate. Primul care merită o atenție specială este *Jeffrey Goines*, fiul omului de știință care deținea laboratorul cu virusul letal. El prezintă o personalitate puternic complexată, fiind copleșit de personalitatea tatălui, aflat mereu în centrul atenției ca cercetător, ca filosof ce oferă interviuri despre puterea științei și, mai ales, datorită bogăției acestuia. *Jeffrey* se simte insignifiant în raport cu tatăl său și dezvoltă o serie de complexe severe, ce se manifestă prin excitație nervoasă și logoree, determinate de permanenta raportare la Supra-Eul hiperdimensionat, provocat de personalitatea puternică a tatălui dominator, atât în familie, cât și la serviciu.

În aceeași situație de fiu inhibat de personalitatea *doctorului Goines* se găsește și asistentul acestuia, *Dr. Peters*, cel care va realiza teribilul atentat ce va declanșa pandemia. Aparent, nu există nicio explicație de natură psihanalitică care să-i justifice teribila acțiune teroristă. Însă, în final, observăm că pe aeroport el poartă o perucă cu un păr lung ca de femeie și, mai mult, la controlul bagajelor se descoperă

în geanta sa o pereche de chiloți de damă, ceea ce sugerează o înclinație a Dr. Peters spre travestire sau chiar spre homosexualitate. Explicația ar putea fi aceea că, stând atât de mult timp sub stres, în umbra puternicei personalități a *Doctorului Goines*, mai tânărul *Dr. Peters* să fi dezvoltat ceea ce în etologie, mai ales în studiul primatelor, se cunoaște ca fiind un comportament de redirecționare a agresivității masculului alfa prin tehnica preluării poziției femelei de către tinerii masculi din grup.

James Cole și *Kathryn Railly* sunt suflete de oameni înzestrate cu o deosebită inteligență și cu o intuiție extraordinară a tipurilor de situații, dar, în același timp, ei suferă de un complex asemănător personajelor antice care își cunosc destinul și, deși nu și-l acceptă, nu pot face nimic pentru a-l schimba. Îl putem numi *sindromul Casandra,* după numele preotesei lui Apollo, fiica lui Priam, regele Troiei, pe care nimeni nu o credea, pentru că, în primul rând, nici ea însăși nu dorea să creadă în propriile ei profeții.

Dr. Goines este, de departe, poate, cel mai important personaj, el fiind un tată și un șef superpotent *(overpotent),* care îi inhiba, prin personalitatea sa puternică, atât pe fiu, cât și pe asistentul său din cadrul laboratorului unde se fabricau virusurile letale. Fiul se va răzbuna închizându-și tatăl într-o cușcă de la grădina zoologică, considerându-l un animal, iar asistentul se va răzbuna, distructiv și autodistructiv, pe întreaga cercetare a *Doctorului Goines*, lansând în întreaga lume virusul mortal.

Filmul *Armata celor 12 maimuțe*, realizat în anul 1995, a constituit, la rândul lui, o sursă de inspirație pentru un serial american de televiziune creat de Terry Matalas și Travis Fickett în 47 de episoade, al cărui prim sezon, lansat prin rețeaua *Netflix*, a început pe 16 ianuarie 2015. Și această nouă ecranizare prezintă viitorul post-apocaliptic, din care un călător în timp se întoarce în prezentul nostru pentru a încerca să oprească pandemia care decimează omenirea.

Black Death (2010)
– cercetarea originii Răului și lupta cu diavolul –

Filmul de factură *thriller* psihologic *Moartea neagră* (titlul original: *Black Death*, 2010), o coproducție germano-britanică, ne introduce în timpul celei mai violente epidemii de ciumă din Anglia medievală din anul 1348, când „moartea neagră", adusă acasă de armatele cruciate după retragerea din Țara Sfântă, devenise o adevărată teroare pentru întreaga populație.

Interpretarea originii molimei de către Biserică, idee susținută și de mărturiile cruciaților, este legată de faptul că au fost trădate valorile creștine. Odată ajunsă în Anglia, boala face ravagii, iar Biserica cheamă la pocăință. În acest context de panică și derută generală, în care „ciuma neagră" pare a fi prezentă peste tot, există totuși un loc izolat, dincolo de o pădure și o mlaștină, în care se pare că oamenii nu se îmbolnăvesc. Există zvonuri că acest tip de imunitate s-ar datora unui pact încheiat cu forțele demonice responsabile de producerea îmbolnăvirilor. Brațul secular al Bisericii a încercat să trimită dincolo de mlaștini soldați care să readucă autoritatea cultului creștin în aceste locuri izolate, dar echipele trimise nu au mai revenit. În urma acestor eșecuri repetate și, mai ales, din cauza unor zvonuri că o nouă autoritate, fondată pe un cult satanist, ar conduce acele locuri izolate, *Episcopul* trimite cea mai competentă echipă, formată din soldați cruciați, călăiți în Țara Sfântă în lupta cu „demonul", pentru a încerca să reintroducă ordinea Bisericii în acel loc uitat de lume. Misiunea lor era să-l prindă și să-l aducă la judecată pe liderul acelei comunități, care, se pare, avea darul de a învia morții cu ajutorul forțelor demonice, datorită practicilor sale vrăjitorești, fiind numit de Biserică „necromantul".

Ajunşi în zona de dincolo de mlaştini cu ajutorul unui *tânăr călugăr* de la o mănăstire din apropiere, cruciaţii au parte de o confruntare de o cu totul altă natură decât aceea pentru care se pregătiseră. Odată cu această nouă experienţă, mai ales *tânărului călugăr* îi vor fi tulburate profund toate convingerile în care crezuse până atunci.

Filmul aduce în scenă problema cunoaşterii şi a identificării corecte a duşmanului. În acest caz, ciuma bubonică, numită şi „moartea neagră" în Evul Mediu, era o realitate nouă, necunoscută. În acelaşi timp, explicaţia oferită de autorităţile bisericeşti era că boala nu era altceva decât o pedeapsă a lui Dumnezeu trimisă asupra oamenilor pentru păcatele săvârşite. Dar, în vremea aceea, păcatele ajunseseră oricum să fie identificate şi catalogate, astfel că nu putea trece nici măcar o zi fără a nu săvârşi, din „neglijenţă" sau cu „rea-intenţie", vreunul dintre acestea. Însă întrebarea care răscolea inimile credincioşilor de bună-credinţă era: *De ce, Doamne? Ce poruncă a fost încălcată, pentru a merita o asemenea pedeapsă?*

În film se conturează şi o altă direcţie, şi anume aceea a adepţilor, *avant la lettre*, a teoriilor conspiraţioniste, îndeosebi în rândurile clerului şi ale cruciaţilor, care se radicalizaseră în timpul cruciadelor. Ei aveau o cu totul altă opinie, deoarece considerau că molima era, de fapt, doar o lucrătură a Diavolului, fără nicio legătură cu voinţa divină. Astfel, în calitate de militari, ce se închină Sfintei Credinţe, misiunea lor era de a-l răpune pe Demon, indiferent de forma concretă, întrupată terestru, pe care acesta ar fi luat-o.

Toată această poveste medievală prinde, în fapt, mai mult o turnură filosofică, fiind legată de cercetarea originii Răului. Unii vedeau sursa Răului în ei înşişi şi căutau o cale personală de salvare. Alţii, aşa cum erau mai marii ierarhi ai Bisericii şi soldaţii cruciaţi, căutau un duşman în afara lor, iar acesta trebuia eliminat. Este, în definitiv, mai uşor să plasezi Răul în altul, să vezi Demonul în proximitatea ta, decât să-ţi descoperi o vină în tine însuţi, mai ales atunci când clopotele morţii bat neîncetat.

Filmul este centrat pe mai multe personaje, cu destine oarecum diferite, dar care vor converge, în final, în același plan ce vizează aflarea sursei Răului, a Morții venite odată cu ciuma. Primul personaj pe care se focalizează pelicula realizată de Christopher Smith este *tânărul călugăr Osmund* (Eddie Redmayne), ghidul cruciaților în marea lor aventură dincolo de Pădurea Dunwich și mlaștinile ce o înconjoară. După funia cu 12 noduri care îi prinde brâul, *călugărul Osmund* este un ucenic mason, ce se pregătește pentru a deveni un om al Catedralelor și al marilor mănăstiri depozitare ale unei culturi creștine atent selecționate. Viața sa, alături de *iluminatul și înțeleptul stareț al mănăstirii* (David Warner), amintește foarte mult de relația dintre *călugărul William de Baskerville* (Sean Connery) și tânărul său ucenic *Adso de Melk* (Christian Slater) din coproducția italo-franco-germană *Numele Trandafirului* (titlul original: *The Name of the Rose*, 1986), în care maestrul caută să-și inițieze discipolul într-un creștinism luminat și bazat pe bunul-simț mai mult decât pe excesele unei credințe fanatice.

Tânărul ucenic Osmund (Redmayne) vede în viața sa petrecută în cadrul mănăstirii o oportunitate de a se iniția în tainele unei civilizații și ale unei științe ce-l pot apropia de Dumnezeu. Credința sa fiind una legată mai mult de puterea omului de a-l imita pe Dumnezeu în crearea de lucruri materiale, *Osmund* nu se simte vinovat să aibă și o relație de iubire cu *tânăra Averill*, de care se îngrijește îndeaproape. Viața *tânărului călugăr* se complică însă foarte mult odată cu răspândirea molimei în comunitate, mai ales atunci când morții apar mai peste tot. Fiind evident că nu-și mai poate proteja iubita, dar nefiind capabil nici să renunțe la viața din mănăstire, *Osmund* ia o decizie dureroasă atât pentru el, cât și pentru *Averill*, și o trimite pe tânăra fată într-un loc izolat, dincolo de Pădurea Dunwich. *Tânărul călugăr* se roagă lui Dumnezeu să-i permită să plece de la mănăstire pentru a se reîntâlni cu *Averill*.

Un alt personaj important este soldatul întors din cruciade, pe numele său *Ulric* (Jean Bean) și care acum este omul de încredere al *Episcopului*. El are o cu totul altă perspectivă asupra păcatului, a morții

şi mai ales asupra credinţei. După ce şi-a pierdut întreaga familie în epidemia de ciumă bubonică, el este acum un vânător al Demonului, pe care îl consideră adevăratul vinovat pentru toate pierderile de vieţi omeneşti produse de „moartea neagră". Singura sa certitudine, de altfel singurul lucru care i-a mai rămas din lumea sa, este credinţa şi mai ales Biserica pe care a slujit-o cu atâta fanatism în toţi anii care i-au brăzdat faţa. El îl avertizează pe *abatele iluminat* al mănăstirii, în care se află şi *tânărul Osmund,* că unul dintre cele mai importante lucruri este, în primul rând, ca „turma să nu caute răspunsurile pentru aceste suferinţe în afara Bisericii". În doilea rând, trebuie luat în considerare faptul că durerile provocate de molimă, de natură fizică sau psihică, nu reprezintă nicidecum un semn al unei binecuvântări, ci al fraternizării cu Diavolul, duşmanul lui Dumnezeu. În fapt, spune *Ulric,* cel mai mare pericol pentru Biserică constă tocmai în faptul că anumite comunităţi se pot izola, se pot retrage, fie chiar şi numai temporar, de sub autoritatea ecleziastică.

În căutarea dezlegării misterului comunităţii izolate dincolo de mlaştină, în care nimeni nu se îmbolnăveşte şi nici nu moare, aflată, după cum merg zvonurile, sub autoritatea unui „necromant", se întâlnesc destinele *tânărului Osmund* şi ale soldatului trecut de prima tinereţe, *Ulric.* Primul speră să-şi regăsească iubita trimisă în pustietate, iar cel de-al doilea nădăjduieşte să-l descopere pe Dumnezeu în timp ce ar lupta cu Diavolul în acel ţinut misterios, de unde nu s-a mai întors niciunul dintre soldaţii trimişi de *Episcop.*

Al treilea personaj important, poate cel mai important din distribuţia filmului, este o femeie numită *Langiva* (Carice van Houten), care se pare că ar practica tot feluri de trucuri magice cu scopul de a dobândi autoritate asupra micii comunităţi pe care o conducea. Ea spera că, printr-o totală izolare, ar putea să îi ferească pe săteni de relele, atât spirituale, cât şi fizice, ce puteau veni de dincolo de mlaştinile şi pădurile ce îi protejaseră până atunci de molimă. *Femeia-magician* reuşise să-i îndepărteze însă pe oameni de Biserică, din a cărei amintire

rămăsese doar o clădire părăsită. Ea îi orientase pe săteni spre un cult magic al naturii și al regenerării, folosind tot felul de leacuri culese din natura darnică din împrejurimi. Pentru a-și menține puterea în comunitatea satului, *Langiva* folosea uneori chiar drogurile cu scopul de a le induce supușilor diverse transe sau chiar morți aparente, din care, tot cu ajutorul ei, aceștia își reveneau apoi în chip miraculos. Autoritatea *femeii-vraci,* dar și vrăjitoare în același timp, era incontestabilă asupra comunității pe care o conducea.

Această lume, cu păduri bântuite de hoți, cu mlaștini întinse și oameni sălbăticiți, rupți de semenii lor de aiurea, devine un veritabil Iad pentru *grupul de soldați* trimiși de *Episcop.*

Cruciatul Ulric și *călugărul Osmund* trebuie să se confrunte cu această lume răzvrătită, ce se îndepărtase de Biserică, căutându-și salvarea doar prin ea însăși.

În urma teribilei confruntări dintre om și molimă, ce va pune la îndoială convingerile tuturor personajelor, înțelegem mai bine mecanismele spirituale care au condus la spiritul Renașterii, caracterizat prin autonomie în gândire, prin bun-simț, printr-un veritabil cult al naturii și al trupului uman, dar și printr-o maximă expresie a liberei inițiative, manifestate în toate domeniile, cu precădere însă în planul cunoașterii.

Din nefericire, *tânărul Osmund* reflectă eșecul metodelor medievale de a rezolva astfel de crize pandemice, pentru că acestea ofereau doar soluțiile ce vizau salvarea trupului prin terapii ce aveau în vedere doar salvarea sufletului. Acest context al pandemiei de ciumă bubonică a condus spre teoria filosofilor ce presupunea existența unui dublu adevăr: unul al rațiunii și al științei și altul născut din structurile inconștiente ale credinței ce ține mai mult de universul trăirilor umane decât de cel al evidențelor cotidiene.

Langiva, femeia-vraci, dovedindu-se a fi o mai bună cunoscătoare a relației dintre suflet și trup, a reușit ca, în mica sa lume, lipsită de autoritatea Bisericii, să creeze un spațiu mult mai atractiv și poate mai

optimist, chiar dacă avea și acesta partea lui obscură, întunecată și, în situații extreme, chiar violentă. Lumea creată de *Langiva* nu avea pretenții morale, dar era totuși una mai puțin violentă și criminală decât cea de dincolo de mlaștinile ce o înconjurau. Crima avea aici doar o singură justificare, respectiv păstrarea izolării de restul lumii. Dar cum această izolare nu poate fi decât una utopică, lumea *Langivei* putea deveni la fel de criminală ca și cea din exterior.

Contagion (2011)
– cum evoluează o pandemie? –

Primele cadre ale *thriller*-ului american *Contagion, pericol nevăzut* (titlul original: *Contagion*, 2011), regizat de Steven Soderbergh, prezintă imaginea unei realități ante-pandemice, în care omenirea este liberă, puternică, încrezătoare în forțele ei, optimistă. Dintr-o dată, această lume se vede amenințată de o molimă ce-i pune sub semnul întrebării întreaga ordine și coerență.

Scenariul filmului s-a inspirat din manifestările oamenilor și virusurilor din timpul pandemiilor adevărate anterioare, așa cum au fost epidemia cu SARS CoV-1 din 2002 – 2004, care a afectat peste 8.000 de oameni din 29 de țări și teritorii diferite, și pandemia de gripă din 2009, dar scenariștii, în dorința de a face un film cât mai veridic, s-au documentat, în prealabil, asupra unei astfel de situații pandemice, având discuții cu specialiștii în domeniul virusologiei și cu reprezentanți ai Organizației Mondiale a Sănătății.

Astfel, filmul *Contagion, pericol nevăzut* încearcă să le facă cunoscut spectatorilor modul de reacție cel mai potrivit atunci când oamenii ar putea fi în fața unei pandemii cu un virus deosebit de letal, care se răspândește extrem de rapid prin picături și obiecte contaminate.

„Ultra-realistul" film evidențiază faptul că, într-o primă etapă, se intensifică comunicarea între specialiști prin dezvoltarea rețelelor de transmitere a informațiilor *online.* Specialiștii în prognoze ale viitorului intră în maximă alertă pentru a înțelege fenomenul și a căuta modalități de a profita la maximum de pe urma acestor evoluții. Cel mai important lucru este să se evite panica în rândul maselor, fiind, prin urmare, necesară o maximă atenție la comunicatele ce se oferă către *mass-media.*

La fel de importantă ca lupta împotriva virusului este și identificarea clară a dușmanului, ca și stabilirea unui nume pentru acesta. Virusul trebuie cunoscut precis și numit într-un fel oarecare pentru a fi identificabil și a i se putea studia evoluția și mecanismele de reproducere, dar mai ales cât de letal poate fi.

Serviciile secrete sunt activate la cel mai înalt nivel și informate referitor la aspectele legate de evoluția situației generate de pandemie. Apare un serviciu secret mai important, ce are legătură directă cu Președinția, *Homeland Security*, oarecum deasupra FBI-ului, care își asumă în mod prioritar gestionarea situației create de pandemie.

Presa trebuie să fie foarte responsabilă și să nu creeze panică, mai ales după ce cifra infectărilor a început să depășească opt milioane de cazuri. Economia este paralizată și încep să apară jafuri la scară largă, ceea ce necesită intervenția armatei și introducerea rațiilor pentru alimente.

Se profilează astfel o criză ce acoperă trei paliere principale. În primul rând, apare o penurie alimentară ca rezultat al imposibilității aprovizionării și jafurilor. O criză și mai dramatică este aceea a sistemului farmaceutic, incapabil să mai procure medicamente, iar în final, se ajunge la o criză de autoritate la nivel central, conducerea fiind preluată mai mult la nivel local. Statele se închid și se ranforsează în propriile teritorii. Se instituie carantina pe zone. OMS este acuzat de corupție și de faptul că este prizonierul marilor companii farmaceutice. Cu toate acestea, există laboratoare care lucrează contra cronometru

pentru a cultiva virusul și a găsi un vaccin. Până atunci, singura modalitate de protecție este izolarea și stricta igienă.

Virusul prezentat în film este mai aproape ca manifestare de SARS-CoV-1, fiind mult mai letal decât SARS-CoV-2 – virusul cu care se confruntă omenirea în prezent, în anul 2021, când publicul spectator privește cu înfricoșare cât de mult seamănă situația pandemică de acum cu cea descrisă atât de fidel în producția cinematografică *Contagion.*

În film, anchetele epidemiologice funcționează până la un punct, după care se intră în marea necunoscută a transmiterii haotice a virusului. Încercarea disperată de a se identifica „momentul alfa al infectării" este sortită eșecului. *Thriller*-ul american oferă abia în scena finală răspuns la această căutare printr-o filmare ce face referință la momentul de inițiere a pandemiei. Aflăm astfel un lucru care pare identic cu ceea ce știm acum despre SARS-CoV-2, și anume că transmiterea virusului s-a realizat din China, de la un liliac infectat atunci când din gura lui au căzut niște resturi alimentare ajunse, mai apoi, pe coaja unei banane mâncate de un porc care s-a infectat la rândul său. Acest virus a suferit mutații astfel încât s-a putut transmite la om pe o cale atât de facilă cum ar fi atingerea unei mâini, care este apoi apropiată de față. În film, porcul a fost tăiat de un măcelar care, fără a se spăla pe mâini după această procedură, i-a strâns mâna lui *Beth Emhoff* (Gwyneth Paltrow), transmițându-i virusul și transformând-o în „pacientul zero". Ceea ce pare a fi mai înfricoșător – dincolo de similitudinile dintre situația pandemică prezentată în film în anul 2011 și ceea ce experimentează omenirea acum, în anul 2021 – este faptul că, în scenariul cinematografic, se ajunge în situația în care, până la apariția vaccinului, ar putea muri în jur de 70 de milioane de oameni. În prezent, în data de 25 ianuarie 2021, după 11 luni de pandemie, s-au înregistrat o sută de milioane de persoane infectate cu noul coronavirus. Dintre acestea, au murit circa două milioane de oameni, iar marile companii farmaceutice au fabricat deja vaccinurile necesare și vaccinarea a început.

Filmul accelerează oarecum acțiunea și prezintă întregul scenariu al pandemiei pe zile și nu pe luni sau ani. Așadar, în câteva zile, se ajunge la peste un miliard de îmbolnăviri și la multe mutații ale virusului ce devine tot mai letal. În finalul filmului, oamenii de știință reușesc să descopere un vaccin pe care încep să-l producă la scară largă, iar armata reușește să reinstaureze ordinea socială.

Concluzia filmului este aceea că nu se va ști niciodată cu precizie cum pornește o pandemie, dar, cu siguranță, soluția la o astfel de criză este vaccinarea în masă a populației.

Din punct de vedere filosofic, filmul arată cum, mai ales pentru tineri, zilele și lunile de izolare sunt percepute ca o moarte a timpului sau, mai bine zis, ca o existență în afara timpului, o existență fără sens, fără istorie, doar o lungă așteptare. Realitatea anului 2020 a confirmat în totalitate acest scenariu încadrat în categoria *science fiction.*

Odată apărut vaccinul, adepții teoriei conspirații vor considera că, din acest moment al vaccinării globale, vom deveni cu toții cobai ai companiilor farmaceutice. Ca urmare, confruntarea se amplifică și se complică, ea devenind una între știința bună și oamenii de bine și cei care vor să obțină un maxim de profit financiar în urma unei astfel de situații pandemice. Pe acest fond, adepții teoriei conspirației înfloresc și ei, lansând scenarii care, cu cât sunt mai absurde, cu atât devin, în chip paradoxal, tot mai credibile. Este ca un fel de naștere a unei noi secte în care, cu cât anumite informații sunt acceptate prin absurdul lor, cu atât ele creează o mai mare solidaritate în grupul celor ce urmează aceste idei aberante. Se creează astfel un spațiu post-contagiune, în care lucrurile sunt departe de a deveni mai simple și mai clare. Din contra, conflictul între cei ce urmăresc să profite financiar sau să obțină autoritate și putere și cei cu mințile lucide, care nu vor să-și abandoneze credința în ceea ce oferă bunul-simț sau rațiunea, devin tot mai dure.

***

Filmele cu și despre pandemii au, toate, câteva caracteristici în comun.

În primul rând, există un factor obiectiv – epidemia ca atare –, ce acaparează, mai întâi, lumea exterioară, natura. Aceasta nu mai oferă omenirii acele elemente vitale și benefice cu care ne-am obișnuit în mod normal, ci boala, molima distructivă.

În al doilea rând, în fața unei astfel de primejdii, oamenii reacționează în moduri diferite. Expozanții rațiunii și ai bunului-simț, cartezienii, acei oameni lucizi care caută soluții chiar și în cele mai disperate situații, sunt, de regulă, reprezentați de medici și oameni de știință. Aceștia caută o soluție rațională pentru depășirea crizei create de către pandemie.

În al treilea rând, elementele iraționale se coagulează în acele categorii de oameni care se pot încadra în ceea ce, cu un termen modern, se pot numi *adepții teoriei conspiraționiste*. În Evul Mediu, aceștia erau reprezentați de fanaticii religioși, ce puneau trăirile lor deasupra glasului bunului-simț, conducându-și viața după himerele create de spaimele ce izvorau de la nivelul inconștientului pulsional, numit adeseori diavol, ajungând uneori la autoflagelări sau la violențe extreme manifestate asupra semenilor lor. În zilele noastre, ei se găsesc adeseori pe *blog*-uri[146], locuri de deversare a surplusului pulsional de la nivelul inconștientului, unde „diavolul" modern are locul său predilect de ispitire. Ei sunt mereu în goană de senzațional și, bineînțeles, de tot ceea ce ține de *rating*[147], lansând și lăsând cele mai absurde zvonuri să

[146] *Blog* este un cuvânt ce provine din expresia engleză *web log*, ce semnifică un text scris încărcat pe web, un fel de jurnal pe Internet.

[147] *Rating* este un cuvânt preluat din limba engleză și semnifică „o evaluare a ceva", în termeni de cantitate, calitate sau ambele.

pătrundă în spațiul public. Însă, este important faptul că acest univers al inconștientului este, adesea, cel mai aproape de factorii de putere. Puterea este, în mare măsură, irațională, sălbatică și se alimentează din izvoarele inconștiente ale maselor, căci numai așa se poate clădi starea de entuziasm atât de necesară sentimentului de creștere a puterii, experimentată chiar și la nivel subiectiv.

În final, trebuie amintit faptul că în fiecare epocă a existat și acel grup de oameni dispuși să se îmbogățească de pe urma pandemiei, să facă avere. Ca o consecință financiară a molimelor medievale au apărut marii bancheri ai Renașterii, care s-au putut emancipa tocmai pentru că au reușit să scape de sub cenzura mult prea rigidă a Bisericii în legătură cu politicile de camătă. Dar, în epoca contemporană, lucrurile par a fi scăpate de sub orice fel de control din acest punct de vedere. Poate și într-o manieră exagerată, filmele ce tratează subiectul pandemiei scot în evidență abuzurile unor companii farmaceutice, al căror scop poate deveni doar obținerea de profituri maxime și pe termene cât mai lungi, tema vaccinului ajungând una predilectă în aceste filme ce tratează ideea necesității vaccinării în masă a întregii populații a Globului pământesc.

O NOUĂ MUZĂ SE ALĂTURĂ CORTEGIULUI LUI APOLLO *pe Muntele Parnas*

Arta cinematografică şi memoria colectivă

Un act creator autentic, indiferent de domeniul în care acesta excelează, fie că este vorba despre arta plastică, arta dramatică, muzică, literatură sau filosofie, religie şi ştiinţă, trebuie să surprindă ceea ce Shakespeare numea *the soul of the age (sufletul unei epoci).*

Artele plastice surprind manifestarea în exterior a existenţei umane. La polul opus, literatura şi filosofia se îndreaptă spre dimensiunea interioară, spre descoperirea adâncurilor sufleteşti, uneori tainice şi greu de exteriorizat prin elementele vizibile în lumea materială.

Arta cinematografică este, mai mult decât teatrul, undeva la mijloc între aceste două extreme ce privesc sursa principală a ideii de *realitate,* fie în lumea senzorială, fie în cea noologică, ultima fiind creată la nivelul minţii. Pelicula unui film de calitate reuşeşte, adeseori, să facă vizibil invizibilul, să traducă ideile în elemente reprezentabile, prin construirea unui univers al fantasmelor în mişcare, capabil să creeze emoţii puternice al căror rol este să plaseze spectatorul în lumea spiritului, devenit astfel comprehensibil printr-o exteriorizare de tip magic. Arta cinematografică este magică în esenţa ei deoarece se bazează pe fascinaţia imaginii, a acelui „*dublu*" de care vorbesc antropologii când se referă la proiecţia imaginii în exterior, aşa cum făcea acest lucru omul arhaic prin intermediul picturii rupestre sau prin ritualul premergător vânătorii ce construia dublul animalului prin intermediul imaginii pictate a acestuia. Astfel, prin producţiile cinematografice se poate construi o nouă realitate, ce reflectă atât lumea interioară, subiectivă a fantasmelor, emoţiilor şi a ideilor, dar şi lumea obiectivă a lucrurilor materiale.

În funcţie de aşteptările spectatorului, filmul se orientează spre ambele dimensiuni ale realului şi poate surprinde lucruri obiective,

cum ar fi: clădiri, peisaje, animale, vestimentaţie, dar în aceeaşi măsură deschide calea spre universul noologic al arhetipurilor, simbolurilor, ideilor şi mai ales al emoţiilor din spatele lor. Filmul are în vedere, în primul rând, acel limbaj primordial pre-discursiv, intuitiv. Filmul este, în fapt, limbajul dorinţelor, mergând de la cele mai banale afecte şi până la acele pulsiuni adânc reprimate la nivelul inconştientului personal, dar nu numai, căci adeseori cinematografia surprinde, în ceasurile ei mari, acele dorinţe profunde ce vin din nivelul mult mai amplu al inconştientului colectiv. Se materializează astfel, prin pelicula cinematografică, acel fior sacru ce defineşte o generaţie, un deceniu, un secol sau chiar omenirea în paradigma ei fundamentală, ca specie în căutare permanentă de sine. Fiind magică, arta cinematografică este, în esenţa sa, erotică căci vizează mecanismele îndrăgostirii. Imaginea în mişcare poate deveni obsesivă, căpătând acel sâmbure ocult ce rodeşte în aparatul fantastic al spectatorului şi creează o oarecare dependenţă în raport cu acest mirabil refugiu din plictisul, rutina, banalitatea sau, la polul opus, chiar şi din stresul vieţii cotidiene. Existenţa omului contemporan aproape că ar fi de neconceput fără aceste mici evadări de natură magică. Poate cea mai minunată formă de cultură pe care omul a putut să o interpună între el şi un mediu adeseori ostil, ce îl înstrăina de esenţa lui, a fost cea de factură magică din care s-au născut, în definitiv, toate artele a căror încununare pare a fi cea cinematografică, al cărei potenţial de expresie, inclusiv tehnică, pare a fi unul nelimitat.

Putem considera, fără să greşim prea mult, că cinematografia americană a secolului XX este un echivalent destul de corect pentru ceea ce a însemnat, în secolul XIX, literatura rusă, iar marii regizori americani pot sta alături de marii scriitori ai culturii ruseşti.

Astfel, atât filosofia, cât şi psihanaliza şi-au găsit în arta cinematografică o formă de expresie ideală, similară cu aceea pe care a reuşit să o ofere literatura pentru secolul XIX. Din acest punct de vedere, este interesantă chiar evoluţia lui Freud şi mai ales a psihanalizei, care începe să se extindă în secolul XX dinspre câmpul literaturii (Shakespeare,

Dostoievski etc.), predilectă în opera părintelui ei, spre câmpul artei cinematografice. În 1925, marele mogul Samuel Goldwyn, unul dintre cei trei proprietari ai studiourilor Metro-Goldwyn-Mayer, intuia necesitatea unei colaborări cu Sigmund Freud pentru a realiza scene semnificative în producțiile hollywoodiene. Raporturile complexe dintre personaje celebre precum *Antoniu* și *Cleopatra* aveau nevoie și de o interpretare pe care doar psihanaliza o putea oferi. Deja cinematografia începea să sondeze universul din spatele imaginii, respectiv acele motivații emoționale adevărate și mai ales acele dorințe reprimate, pe care numai un mare specialist în iubire putea să le releve. Samuel Goldwyn era hotărât chiar să traverseze Atlanticul pentru a iniția o colaborare cu Freud, pentru care era dispus să îi ofere exorbitanta sumă pe atunci de 100.000 de dolari. Se pare însă că Freud nu se simțea încă pregătit pentru o astfel de abordare a psihanalizei, fiind oarecum reticent față de producțiile cinematografice din acea perioadă. Aceasta nu a însemnat însă că psihanaliza nu a cucerit ulterior Hollywoodul, ba din contra considerăm că a devenit metoda predilectă în vederea realizării scenariilor și mai ales a montajelor gândite în acest sens de marii regizori, inclusiv de Orson Welles sau Alfred Hitchcock.

Un banchet al umbrelor sau *The Other Side of the Wind*

Orson Welles, considerat unul dintre cei mai semnificativi regizori ai secolului XX, fascinat de caracterul magic al cinematografiei, a vrut să-i dedice un film de genul metaforă, prin care să surprindă esența legăturilor complicate, de regulă invizibile pentru spectator, dintre regizor, scenarist, cameraman și actorii care își oferă întreaga ființă pentru camera de filmat. Astfel, începând cu anul 1970, Welles a inițiat filmările la testamentul său cinematografic, care trebuia să fie producția cinematografică intitulată *The Other Side of the Wind* (titlul

original: *The Other Side of the Wind*) în fapt o peliculă ce prezenta ultima zi din viaţa unui regizor celebru, ajuns la bătrâneţe, care lucra la un film ca şi cum ar fi fost ultimul din cariera sa. Aşa cum se confesa Welles, într-un interviu televizat, *The Other Side of the Wind* este un film despre moarte, mai precis despre faţa estetică, seducătoare a acesteia.

Mulţi dintre apropiaţii lui Welles erau convinşi că în acest film regizorul îşi prezenta, de fapt, propria sa viziune referitoare la regie şi mai ales asupra raportului dintre regizor şi actor. Scenariul urmăreşte două planuri diferite. Primul plan prezenta ultima zi din viaţa celebrului regizor *Jake Hannaford* – un personaj fictiv interpretat însă de marele regizor american John Huston –, şi era axat pe o petrecere pe care colegii de platou şi de breaslă o organizează în cinstea acestuia. Al doilea plan al filmului încerca să ofere fragmente din producţia la care se lucra în acel moment. Secvenţele oferite spre vizionare spectatorilor au un caracter ambiguu, disparat în ceea ce priveşte plasarea spaţio-temporală a acţiunii, apar ca nefinalizate, cu montajul făcut parţial, aşa cum, de fapt, se găseau în acea vreme majoritatea filmelor la care lucra Welles.

The Other Side of the Wind dorea să ofere, poate, o cheie şi pentru descifrarea misterului care înconjura numeroasele filme, aproape zece la număr, pe care Orson Wellles nu reuşise să le finalizeze tocmai datorită perfecţionismului său. Regizorul aştepta uneori luni de zile până găsea acele cadre spontane sau „accidente divine", cum le numea el, veritabile „acte ratate" în sens psihanalitic, care să scoată la lumină latura inefabilă şi autentică a naturii umane, oferind filmului veridicitate. Numai astfel putea el să surprindă pe peliculă acea stare magică, singura care îl putea face pe spectator să uite de sine şi să se transpună hipnotic în lumea filmului, cedându-i regizorului întreaga sa privire şi intenţionalitate. În cazul lui Orson Welles, acest obicei de a nu încheia decât foarte greu un film nu provenea din faptul că nu l-ar fi putut termina, întrucât multe altele erau finalizate şi apreciate de public. Aşa era cazul şi cu *The Other Side of the Wind*, unde toate cadrele erau deja de mult filmate, dar, pe lângă transpunerea pe peliculă a scenariului,

mai era și un al doilea aspect, care conferea în aceeași măsură autenticitate unui film, și anume montajul. *The Other Side of the Wind* s-a împotmolit tocmai din cauza montajului, care era, în fapt, adevărata artă a regizorului, prin care se crea suspansul și, mai mult, emoția transmisă prin intermediul filmului. Welles era un maestru al montajului la fel ca marii regizori de la începuturile cinematografiei, care erau formați în spiritul lui D. W. Griffith și Serghei Eisenstein. Regizorul ajungea inevitabil în aceea zonă a creației în care călca pe umbra zeilor lumii sensibile, iar pelicula se apropia tot mai mult de zona sublimului.

Filmul *The Other Side of the Wind* nu spune o poveste, nu are un fir logic urmat cu precizie, dar cadrele sale se doresc a fi un fel de engrame, de frânturi de vise sau de reverii cu un caracter nostalgic. Regizorul recreează în acest film un fel de inconștient al Hollywoodului din a doua jumătate a secolului XX, în care se amestecă, uneori haotic, toate acele lucruri care i-au marcat existența în ultimii săi 50 de ani de viață. Era mai mult o încercare de a surprinde prin imagini o stare și o idee despre ceea ce înseamnă rolul regizorului, cel care este, în fapt, adevăratul Dumnezeu al peliculei, cel care ne obligă să privim ceea ce el oferă în imaginea amplificată pe ecran și tonifiată prin acordurile muzicii.

Orson Welles a apelat pentru rolurile principale la două persoane extrem de apropiate de el și care îl puteau astfel înțelege foarte bine. Pentru rolul lui *Jake Hannaford*, regizorul bătrân, ce-și trăiește ultima zi din viața sa de creator al imaginilor în mișcare, îl alege pe bunul său prieten, John Huston, aflat și el la sfârșitul carierei, un veritabil patriarh al cinematografiei americane. Pentru cealaltă secțiune, ce prezintă un film cu un pronunțat caracter erotic regizat de *Hannaford*, rolul principal îl deține chiar marea iubire a lui Welles din ultimii săi ani de viață – actrița de origine croată Oja Kodar. Ea interpretează magistral rolul unei tinere femei, amintind oarecum de chipurile frumoase, dar sălbatice, ale pieilor roșii, supranumită *Pocahontas* de către *Hannaford*. Machiajul Ojei Kodar avea rolul să creeze o astfel de imagine asupra feminității încât să trimită la acea Eva primordială, dinaintea civilizației,

şi oarecum nelegată de o rasă anume, conferindu-i astfel o aură de mister. Această idee de a face *un film în film*, ce multiplică la nesfârşit imagini şi simboluri, folosind parcă tehnica oglinzilor din cele două producţii cinematografice ale sale din anii 1940: *Cetăţeanul Kane* (titlul original: *Citizen Kane,* 1941) sau *Doamna din Shanghai* (titlul original: *The Lady from Shanghai,* 1947) sugerează că, în fapt, totul este o preluare sau, mai bine zis, un transfer, pentru că arta şi mai ales industria cinematografică împing transferurile, în sensul freudian al cuvântului, spre limitele lor maxime, inimaginabile până în secolul XX.

La un moment dat, filmul *The Other Side of the Wind* pare că îşi pierde coerenţa, devenind o succesiune de cadre fără legătură spaţio-temporală. Este însă doar o aparenţă deoarece, pentru un cunoscător al istoriei cinematografiei hollywoodiene, este relativ uşor să identifice un alt tip de determinism, asemănător celui din starea de vis, ce are o cu totul altă ordine a imaginilor, reflectând secvenţe ce traduc momentele semnificative din universul atât de frământat al creaţiei cinematografice.

Un astfel de reper semnificativ este surprinderea relaţiei reale dintre regizorul Elias Kazan şi actorul rebel, dar genial în interpretare şi mai ales naturaleţe, James Dean din filmul *La Est de Eden* (titlul original: *East of Eden,* 1955). Welles considera că relaţia dintre actor şi regizor a fost cvasi-perfectă deoarece actorului i s-a oferit libertate deplină în interpretare şi chiar abateri de la scenariul iniţial. În filmul *The Other Side of the Wind, Jake Hannaford* va orchestra regia asupra unui tânăr motociclist care va reprezenta o trimitere directă la relaţia dintre Elias Kazan şi James Dean, dar, mai ales la persoana tânărului actor şi la sfârşitul său tragic într-un accident de maşină, care în epocă a ridicat foarte multe suspiciuni fiind considerat de unii reporteri un posibil asasinat din cauza nonconformismului acestuia, deoarece devenise un simbol al generaţiei sale, de nedorit însă de unele cercuri conservatoare.

În acest sens, apare în filmul *The Other Side of the Wind* şi Dennis Lee Hopper, amintind de producţia *Rebel fără cauză* (titlul original: *Rebel Without a Cause,* 1955), în care joacă, alături de Dean, un rol de

tânăr rebel, dar și de primul său film în calitate de regizor, *Singuraticii* (titlul original: *Easy Rider,* 1969), ce se constituie într-un elogiu adus libertății individului, strivit totuși de autoritatea tradiției, dar și a unei lumi pragmatice fondate pe cultul puterii banilor.

Aceste fragmente mnemotehnice nu-l puteau ocoli pe John Huston, care realizase în acea perioadă, mai precis în anul 1974, poate cel mai semnificativ film al său în calitate de actor și nu de regizor, intitulat *Cartierul chinezesc* (titlul original: *Chinatown*, 1974).

În această producție cinematografică, el abordează rolul extrem de dificil al unui magnat care și-a construit un imperiu financiar în Los Angeles. În calitate de actor, John Huston, interpretându-l pe magnatul *Noah Cross,* a avut prilejul să exceleze în toate modalitățile de a transpune psihanaliza în imagine cinematografică, ajutat poate și de faptul că a regizat în tinerețe filmul *Freud* (titlul original: *Freud: The Secret Passion,* 1962), după scenariul lui Jean-Paul Sartre. În *Chinatown*, personajul *Noah Cross* își apără imaginea unui om onest, justițiar chiar, dar pe de altă parte el poartă stigmatul unui incest cu propria sa fiică și a crimelor ce trebuiau să ascundă acest fapt abominabil.

La toate aceste engrame cinematografice se adaugă, bineînțeles, filmele lui Welles, dintre care nu putea lipsi *Cetățeanul Kane* cu celebra temă a oglinzilor în oglindă, multiplicate la infinit ca într-un fel de închisoare a propriului eu de care nu poți scăpa. *Cetățeanul Kane* este un film-metaforă pentru încercarea disperată a omului de a fugi de singurătate. *Copilul Kane* este cedat de propria lui mamă spre a fi crescut de o bancă, al cărei capital va fi moștenit de acesta la vârsta maturității, astfel că *banca* respectivă îi devine tutore și se implică în educația minorului. Cu toate că la despărțire *mama* îi promite *fiului* că astfel „nu va fi singur", în fapt, *Kane* va experimenta, în finalul vieții sale tumultoase, un sentiment profund de singurătate deoarece banii și puterea pe care aceștia o oferă nu-i pot garanta și legăturile sufletești profunde cu semenii.

Evident, datorită educației primite de la noul său tutore – *Banca*, *Kane* va fi incapabil de a-i înțelege pe cei care îi erau apropiați. Astfel, *Kane* „a fost un om care a avut ce și-a dorit, dar în final a pierdut totul". Această idee îl va urmări pe Orson Welles întreaga sa viață creativă, pe care și-o va dedica tocmai misiunii de a deveni un *Anti-Kane*. Filmul *The Other Side of the Wind* reprezintă tocmai acest manifest împotriva singurătății umane ce echivalează cu moartea.

O altă mare temă ce apare în *The Other Side of the Wind* este cea legată de marea dragoste a lui Welles pentru opera shakespeariană, pe care o considera drept refugiul său, acel loc în care a putut întotdeauna să se regăsească pe sine. *Falstaff* (titlul original: *Companadas a medianoche* – varianta spaniolă; *Chimes at Midnight* – varianta engleză), din 1965, devine acea producție din anii exilului european al marelui regizor, când acesta va avea o prietenie de suflet cu actrița franceză Jeanne Moreau, ce-i va împărtăși ideile și viziunile sale cinematografice și îl va apropia cel mai mult de scriitorul său preferat, William Shakespeare.

Prezentând personaje reale și fictive într-o cavalcadă la limita unei veritabile orgii de secvențe filmate cu ocazia acestei ultime petreceri oferite de colegi lui *Hannaford*, acel *alter ego* al lui Welles, chiar în preziua morții acestuia, filmul *The Other Side of the Wind* creează un veritabil „palat mnemotehnic" al Hollywoodului secolului XX, mai ales din a doua sa jumătate. Dacă majoritatea invitaților sunt oameni „în carne și oase", constatăm că la această petrecere sunt aduse, cu un fel de autocar al sufletelor moarte, și multe manechine feminine din plastic, ce reflectă poate acele legături strict materiale, lipsite de dimensiunea afectivă, ce leagă cu adevărat oamenii între ei sau poate reprezintă acele legături efemere dar care totuși păstrează un oarecare loc în acest „palat mnemotehnic". Manechinele pot fi, de asemenea, văzute și ca un simbol pentru acele trupuri ce apăreau nude în producțiile XXXL din anii 1970, extrem de profitabile din punct de vedere financiar. Filmele porno erau adeseori și o sursă importantă de finanțare pentru filmele de creație, unde întreaga echipă lucra în condiții de penurie

financiară, așa cum era și *The Other Side of the Wind*. În contrapondere la aceste păpuși, ce aveau doar cu rol decorativ, la petrecerea dată în cinstea marelui regizor apare un personaj profund filosofic, *Zarah Valeska*, ce poartă numele simbolic de „*mama*" (Lilli Palmer), cea care organizase banchetul în onoarea sărbătoritului și despre care aflăm că „sigur nu s-a culcat" cu *Jake Hannaford*.

Profunzimea gândirii și mai ales dinamica acțiunii acestor personaje combinată cu o viziune psihanalitică asupra ideii de suflet liber le conferă acea unitate de care aveau nevoie pentru a justifica rațiunea celeilalte secțiuni a filmului *The Other Side of the Wind*, în care se punea în scenă o lume pulsională urmărită de *regizorul Hannaford* prin intermediul unor secvențe nefinalizate, cu personaje care nu rostesc nicio replică.

Orson Welles și ochiul Meduzei

Filmul lui *Hannaford* începe cu o scenă în care apar trei tineri motocicliști, un fel de bandă *hippie* liberă și fericită, simbol al unei frății bărbătești. Într-o discuție din prima parte a filmului se și amintea, de altfel, de faptul că bărbații se simt bine doar între ei. Din această condiție vin să-i răpească femeile, care îi transformă astfel într-o *jumătate de bărbat*, dar care este de preferat unui bărbat mort.

„Zarah Valeska: *«Bărbații adevărați nu ne plac niciodată. Bărbaților le plac doar bărbații.»*

Hannaford: *«Femeile ne țin departe unul de altul.»*

Zarah Valeska: *«Ne întrebăm: dar dacă îl îndepărtăm de toți bunii săi prieteni, ce mai rămâne din el? Poate un amputat, o carcasă emoțională goală...»*

Hannaford: *«Tai... e același lucru. O jumătate de bărbat e mai bună decât niciunul.»*

Se făcea, astfel, referinţă la caracterul agresiv al acestor frăţii, doar masculine, care, de-a lungul unei lungi istorii, au presărat multe crime, dar şi ororile războaielor purtate de bărbaţii ce se pretindeau onorabili.

Intriga filmului începe atunci când unul dintre motociclişti, metaforă a acestei cete primordiale de bărbaţi-vânători, este vrăjit de o femeie cu aspect de amerindiancă, în care se vede, sub un machiaj extrem de reuşit, chipul superb al actriţei croate Oja Kodar, ce venise însoţită de partenerul ei pentru a da un telefon de la o cabină publică.

Din acest moment, filmul se transformă într-o obsesivă urmărire a *femeii* de către *tânărul bărbat,* posibilă trimitere la producţiile europene din anii 1960 – 1970, ce construiau o stare de tensiune şi mister prin acest gen de filmări în maniera lui Ingmar Bergman. Elementele de mister şi magie, ingrediente obligatorii ale oricărui film bun, pasiuni de altfel constante ale lui Welles, sunt prezente în scena „păpuşii *voodoo*" adusă de *motociclist femeii indience* pentru o operaţie ce viza vrăjitoria. În urma acestei acţiuni magice, sufletul *motociclistului* va rămâne captiv farmecelor induse de *vrăjitoare,* care poate acum pătrunde uşor în inconştientul cel mai profund al tânărului cu aspect naiv.

Filmul deschide apoi un registru ce se mută într-un plan mai adânc al sufletului, cel al inconştientului, construit prin celebra scenă de la baie sau, mai corect spus, de la toaleta publică. În autentică tradiţie hitchcockiană, toaleta este un loc ce desemnează, datorită intimităţii pe care o creează, un simbol al inconştientului. Elementul nou introdus de Welles în această istorie a filmărilor în toaletă este acela al unui WC public cu mai multe cabine. Aceste spaţii trimit la acele camere ale inconştientului cel mai profund, loc al reţinerii acelor conţinuturi „murdare", ilicite, pe care civilizaţia le respinge tocmai pentru că i se opun.

Diversele scene erotice, ce reflectă această natură obscură a sufletului uman, poate primordială şi chiar ante-umană, în care elementele olfactive primau în faţa celor vizuale, pe care Oja le surprinde trecând prin faţa acestor cabine ce se închid în urma ei, sunt asemenea acelor sertare pictate de Dalí şi care reflectă conţinuturi inconştiente

în diferite grade de reprimare, în funcție de închiderea lor. În picturile daliene, sertarele ies, la propriu, din diferite părți, majoritatea având o conotație erotică, ale corpurilor unor personaje lascive, unele dintre ele fiind mai mult sau mai puțin deschise, iar altele închise. Pictorul suprarealist sugera prin aceste sertare ideea inconștientului ce reține anumite amintiri pe care nu le poate deschide, nu le poate actualiza, acestea rămânând ferecate metaforic în „sertarul" lor, văzut ca un echivalent al unui posibil loc în care se găsește un conținut psihic refulat.

La fel, în WC-ul public, simbol mai degrabă al unui inconștient colectiv decât personal, pe care Oja trebuie să-l traverseze, cabinele de toaletă sunt închise după trecerea ei sugerând tocmai ideea refulării, a reținerii, a ascunderii acelor conținuturi erotice ilicite într-o zonă pe care numai magia *vrăjitoarei* o poate deschide. Scena traversării holului WC-ului public de către Oja este similară cu modul în care Dante coboară în Infern, surprinzând Cercurile și Bolgiile damnaților, simbol al unor conținuturi psihice refulate de către mentalul medieval, un mental care gândea însă lumea ierarhic, asemenea cercurilor Infernului dantesc, prezentat ca un con, cu vârful în adâncul Pământului. Infernul omului modern nu mai este unul pe verticală, precum cel medieval, deoarece s-au pierdut ierarhiile, s-au răsturnat valorile, acesta devenind unul pe orizontală, adică un Iad perfect democratic în care moartea și sexul sunt egal distribuite.

Filmul regizat de *Jake Hannaford* încearcă să surprindă prin imagini cinematografice modul în care *femeia-vrăjitoare* pune stăpânire pe aparatul fantastic al *bărbatului*, un personaj rebel, dar care reflectă, de fapt, sufletul încă tânăr al bătrânului regizor. În scenele următoare, ca o confirmare a acestor tendințe juvenile ale regizorului care orchestrează filmarea, sunt abandonate treptat elementele vestimentare ale personajelor principale și se intră în zona unei intimități tot mai pronunțate, pe care Welles dorește să o facă autentică și vizibilă. Toate aceste secvențe lipsite de sonor, dar cu o sexualitate explicită, reflectă într-o manieră

metaforică, transformarea cinematografiei din a doua jumătate a secolului XX, ce-şi pierde complexele în faţa nudităţii şi a erotismului pulsional.

În *The Other Side of the Wind*, Orson Welles – poate încurajat şi de Oja – va regiza primele scene în care primează goliciunea trupului excitat din cariera sa. De felul său, celebrul regizor era extrem de prudent atunci când era vorba despre filmarea nudităţii explicite. Nu se poate considera că exista o pudicitate în cazul lui Welles, ci de o opţiune mai mult filosofică asupra modului în care trebuie redată afectivitatea dintre oameni pe pelicula cinematografică. El dorea ca sexualitatea să fie mai mult subimplicită, personajele sale, chiar atunci când fac trimitere la o apropiere sexuală, fiind întotdeauna îmbrăcate. Pentru Welles, iubirea era mai mult o chestiune ce ţinea de ordinea mentală decât de cea fizică.

Excepţia de la această regulă o întâlnim în toată splendoarea ei în *The Other Side of the Wind*, film în care toate aceste reţineri în legătură cu nuditatea şi sexualitatea sunt abandonate. Una dintre cele mai explicite scene de sex regizate de Welles este aceea în care, folosindu-se ca decor interiorul unei maşini în mers, Oja reproduce un veritabil orgasm. Regizorul potenţează această tensiune erotică folosind efecte cinematografice pentru a sugera mişcarea trupurilor înlănţuite. Mărgelele de la gâtul femeii se lovesc de sânii ei, iar un joc dinamic de lumini şi umbre păstrează ritmul mişcărilor tinerilor prinşi în vraja erotică, amplificând această stare de contopire a celor doi îndrăgostiţi. Scena, considerată de Welles ca fiind apogeul filmului, a fost montată în stilul propriu regizorului pe parcursul mai multor ani. Efectul este incredibil în ceea ce priveşte contopirea dintre senzualitate şi idee. Oja trebuia să sugereze, prin acest act sexual, metafora legată de acea insectă numită „călugăriţa", care îşi ucide partenerul de reproducere. Astfel, feminitatea îşi dovedea superioritatea şi suprema dominaţie în ordinea naturii vii.

Vraja erotică şi exotică a *indiencei*, un veritabil suflet liber născut în preerie, fără niciun fel de legătură stabilă, asemenea vântului, este cheia pentru latura profund mistică a filmului regizat de *Hannaford*, precum şi marea lui revelaţie religioasă ce stă la baza aşa-numitei *Evanghelii după*

Jake. Bătrânul regizor se destăinuiește: „Dumnezeu-Tatăl este un evreu bătrân, inventat de alți evrei bătrâni într-o încercare nereușită de a o detrona pe Mama evreică... Toți suntem conduși de vânt... Dacă Dumnezeu este femeie și voia Domnului este voia Ei, atunci ne putem toți relaxa și putem înceta să mai sperăm că universul este logic... Am ajuns de unde am plecat, înapoi la Mama!" Astfel, *regizorul Hannaford* surprinde marea transformare a Americii din anii 1960 – 1970, în care cultul naturii și sentimentele anti-Război din Vietnam au condus la mișcările *hippie*, impunându-se sexul liber ca o formă de expresie a contestării autorității.

The Other Side of the Wind ne plasează în acel spațiu intermediar dintre filosofia de viață a bătrânului regizor *Jake Hannaford* și filmul său în care personajele nu își vorbesc, iar pulsiunile lor dezlănțuite trimit la puterea inconștientului ca rezervor primordial de energie și sediu al dorințelor. Ceea ce filmează *Hannaford* duce cu gândul, ca un fel de inițiere, tocmai la acest cult al eternului feminin, prezent în *Evanghelia* sa, pe care și-o revelase prin intermediul artei cinematografice.

Eroina (Oja Kodar), pe care o urmărește cu atenție regizorul, este o veritabilă muză pentru această inițiere filosofico-psihanalitică. *Tânăra femeie* se plimbă lasciv și lipsită de haine, etalându-și armonia formelor trupului ca un fel de eternă Evă sau, poate mai aproape de adevăr, ca acea față a unei Eve metamorfozată într-un fel de *„Suzana și bătrânii"* pentru cei doi eroi din spatele camerei de filmat, Orson Welles și John Huston, ambii în ultima lor încercare, nefinalizată însă, de a oferi omenirii o producție cinematografică demnă de o veritabilă operă de artă, și nu doar de consum, care să aibă și o semnificativă valoare simbolică. În viziunea lor, arta cinematografică trebuia să aibă, în primul rând, menirea de a propaga simboluri, cheie pentru înțelegerea lumii și a poziției speciale pe care o deține omul ca ființă fundamental erotică, a cărui esență constă tocmai în accesul la universul inefabil al imaginii.

Pe măsura derulării peliculei, devine tot mai impresionant acest efort colosal al celor doi prieteni, amândoi atât regizori, cât și actori, de a-și asuma, poate conștienți, poate nu, acest rol de Don Quijote con-

temporan care pornește în această antrepriză oarecum absurdă numită *The Other Side of the Wind*, ce devine un fel de testament, mai mult în forma unui proiect, deoarece nici unul dintre cei implicați nu se poate decide asupra unei forme finale a acestuia.

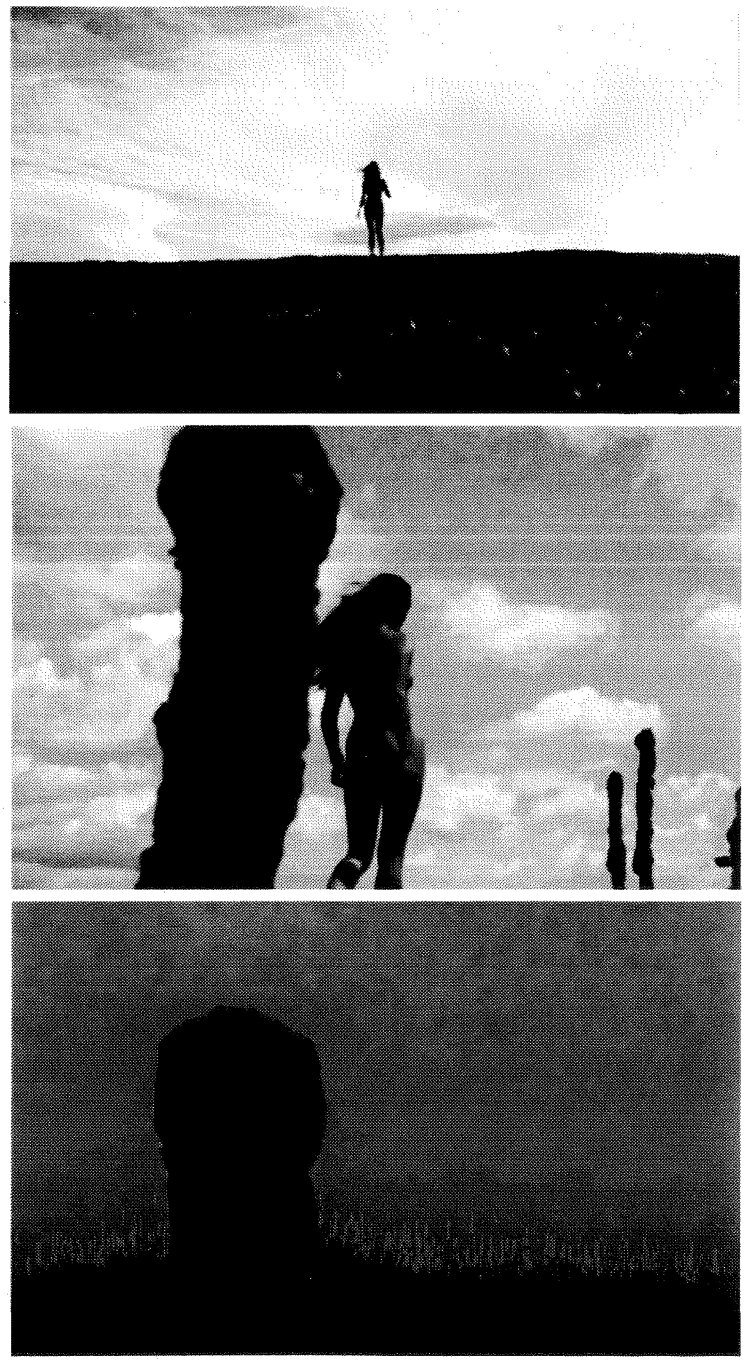
Poate că scena finală din film, în care personajul tânăr, îndrăgostit de Oja, prezentată ca o *vrăjitoare*, poate chiar malefică, ce-și devorează *partenerul* preluându-i întreaga energie vitală, este cea mai sugestivă pentru blestemul creatorului fascinat de eternul feminin, care îl lasă în final „asemenea unei carcase goale", după ce s-a dus toată iubirea din el.

Welles a filmat aceste scene în studiourile abandonate de la Hollywood, locul unde altădată s-au derulat marile lui proiecte și care acum nu erau decât un morman de ruine. *Tânărul*, altădată plin de viață și senzualitate, este metamorfozat într-o entitate inertă, asemenea unui manechin în vânt, orientat cu privirea spre o înălțime unde Oja, în toată splendoarea nudității sale, asemenea unei veritabilă stăpâne, ca o zeiță a lumii, ce se cutremură în prezența ei, se îndreaptă spre un orizont nou, pe care să îl aducă la viață, repetând marele ciclu al eternei iubiri.

Regizorul, actorul, scenaristul și producătorul Orson Welles (1915 – 1985)

Regizorul, actorul și scenaristul American John Huston (1906 – 1987) în rolul *Jake Hannaford* din *The Other Side of the Wind* (în perioada filmărilor din 1974 – 1975)

Actrița croată Oja Kodar (1941 –) în rolul *Indiancei* sau *Pocahontas* din *The Other Side of the Wind* (în perioada filmărilor din 1974 – 1975)



Scenele finale ale filmului *The Other Side of the Wind* (2018)

Scenele finale ale *The Other Side of the Wind* sunt sugestive pentru ideea întregului film, care este o pledoarie pentru viață, înțeleasă în sens alchimic, pentru care forța naturii este exprimată prin ideea de feminitate (*Kore Kosmou*$_{gr.}$= Fecioara Lumii) ridicată la rangul de zeiță supremă, capabilă să excite forțele telurice.

Într-un sens metafizic, *personajul feminin,* în nuditatea ei, reprezintă și acea forță care asigură ciclicitatea din Univers, ca succesiune dintre moarte și viață. *Bărbatul,* văzut ca forță vitală trezită de farmecele feminine, este surprins, într-o primă instanță, doar ca un falus asemănător cu stâncile pe care le picta Leonardo da Vinci în tabloul *Fecioara între stânci.* În final, Welles apelează la o metaforă deoarece *bărbatul îndrăgostit,* după ce și-a lăsat întreaga sa dragoste aici, pe Pământ, se prezintă doar ca „o carapace goală", lipsită de viață, explicit surprinsă prin prăbușirea capului unui manechin ce avea înfățișarea identică cu *tânărul îndrăgostit* de *Indiancă.* Orson Welles, un super-artist al machiajului de film, al travestirii, a reușit să o transforme pe croata Oja Kodar într-o femeie ce putea fi văzută, în funcție de unghiul în care era plasată camera de filmat, ca aparținând tuturor raselor, un fel de Eva primordială.

Prin scena finală – când vântul spulberă capul manechinului, iar statura *Indiencei,* interpretată de frumoasa Oja Kodar, este amplificată la scară uriașă pe ecranul unui *drive cinema* – spectatorul înțelege ce se întâmplă de cealaltă parte a vântului: feminitatea capătă statutul unei veritabile zeități, stăpână peste o lume virgină ce așteaptă o nouă germinație. Această scenă potențează la maximum ideea efemerității principiilor masculine în zbaterea lor thanatică, ce și-au pretins statutul de stăpâne ale Lumii și al căror zeu suprem este Marte, cel ce patronează violența și războiul.

În fața adevăratei forțe vitale – eternă, guvernată de Venus, o frumusețe feminină care înrobește și topește elanurile erotico-eroice masculine – bărbatul rămâne doar o amintire spulberată de vânt.

Într-un interviu oferit reporterilor pentru a-și promova producția *The Other Side of the Wind,* în vederea finanțării, Orson Welles mărturi-

sea că acesta este *un film despre moarte*. Dacă ar fi să explicăm însă la ce anume se referea regizorul, mai corect ar fi că, în fapt, *filmul este despre moarte și viață*, despre ciclurile lumii ce au în vedere lumea ca spectacol al trecerii, al devenirii, dar nu *o devenire întru ființă* cum credea Noica, ci una *întru feminitate*, întru acel etern secret al fascinației feminine ce îl face pe bărbat să o urmărească, să nu se mai poată desprinde de ea, nici chiar cu prețul vieții pe care o pierde. De fapt, după cum sugerează replicile din scenele finale, există un joc complex al posedărilor. Astfel, aflăm cheia acelei relații atât de complicate pe care o anunța la începutul filmului *Hannaford*, când se referea la relațiile dintre bărbați. Pentru a-l poseda pe *tânărul actor rebel, Hannaford* trebuia, mai întâi, să o cucerească pe *femeia* al cărei rol era să îl domine, la rândul ei, pe *tânăr*. Astfel, *regizorul Hannaford* dorea să joace rolul unui fel de Dumnezeu al platoului de filmare, în care să își impună ochiul Meduzei ce împietrea pe peliculă suflul viu al actorilor, care acceptau astfel posedarea magică a regizorului. *Hannaford* recunoaște că acest succes al peliculei îl lăsa, la sfârșitul filmului, în condiția de om însingurat, părăsit de toți, în condiția anunțată deja de Nietzsche, a unui Dumnezeu care își contemplă propria-i moarte odată cu finalizarea filmului. Poate acest mesaj al originalei producții cinematografice *The Other Side of the Wind*, în care *regizorul Hannaford* se sinucide, explică dorința regizorului Orson Welles de a nu își mai finaliza filmele în ultima perioadă a vieții.

Istoria peliculei *The Other Side of the Wind* este ea însăși extrem de provocatoare în acest sens. Fiind distribuit într-o formă oarecum neîmplinită, prin eforturile Ojei Kodar, în 2018, ca un omagiu adus lui Orson Welles, filmul reia tema unei opere ce nu se lasă, în fapt, încheiată. Așa cum a fost lansată, aceasta este mai mult un fel de documentar despre cum s-ar putea face un film pornindu-se de la sutele de ore rămase pe pelicula de celuloid, dar care nu au reușit să beneficieze și de un montaj final care să le ofere cheia și coerența de care aveau nevoie pentru ca filmul să fie considerat încheiat.

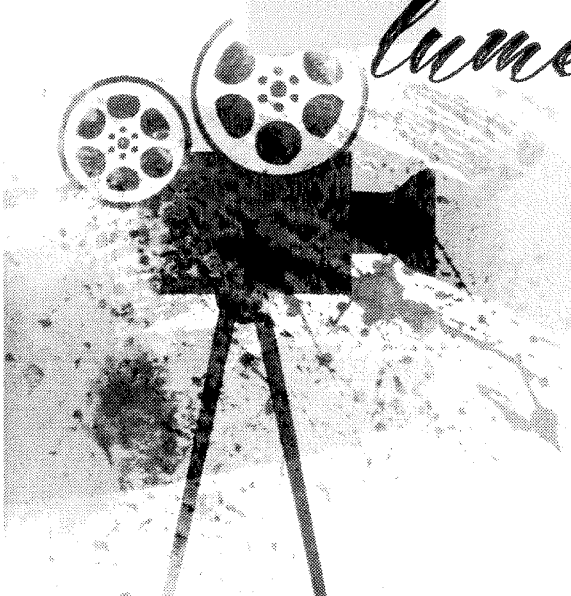
Tânăra generație de actori și regizori din producția începută în 1970, printre care se remarcă regizorul debutant pe atunci Peter Bogdanovich și tânăra Oja Kodar, a devenit, la rândul ei, generația care trebuie să-și transmită mai departe o experiență pe care doar timpul o poate oferi. Producția cinematografică ne plasează în acest spațiu de joc metafizic cu timpul, cu propria identitate, cu marile teme și idei ce pot fi transpuse cinematografic.

The Other Side of the Wind oferă o experiență vie, directă, în care filmul documentar (care descrie petrecerea dată în cinstea lui *Hannaford*, un veritabil banchet al reflecției asupra condiției umane în dispoziția creatorului) și cel artistic (cu personaje care nu comunică verbal, ci doar pulsional, printr-un limbaj extrem de viu și senzual al trupului) se contopesc la fel cum, în acest caz unic, filosofia și psihanaliza par să devină unul și același lucru, oferindu-i omului acea terapie sufletească pe care numai accesul la lumea valorilor autentice îl poate crea.

ARTA *cinematografică*

ACCEPTĂ O NOUĂ PROVOCARE:

„Merită înlocuită lumea umană?"



Există foarte multe filme care tratează problema unor scenarii ce privesc viitorul omenirii. Dintre acestea, două dintre ele, *Surogate* (titlul original: *Surrogates,* 2009) și *Matrix* (titlul original: *The Matrix,* 1999), merită o atenție deosebită având un subiect comun, și anume translatarea conștiinței umane într-o altă realitate prin intermediul tehnologiei. Acest gen de filme ridică o problemă filosofică care îl frământa și pe Heidegger după al Doilea Război Mondial, când constata importanța tehnicii în ceea ce privește destinul omenirii. Astfel, tehnicul și cu politicul își dispută întâietatea cu privire la cursul pe care l-a avut civilizația. Cele două filme mai sus amintite pun față în față într-o manieră poate exagerată, dar provocatoare, tehnicul și puterea. Este vorba despre inteligența artificială, extensie a minții umane, adăugată procesului prin care omul își produsese inițial, prin intermediul tehnicii, extensii ale corpului care să îi asigure supraviețuirea și puterea în regnul animal. Inteligența artificială însă aduce în scenă provocări nemaiîntâlnite până acum deoarece are în putință să modifice chiar conceptul de realitate.

Surogate

– realitatea se mută în lumea roboților umanoizi –

În filmul *Surogate,* Bruce Willis interpretează rolul unui polițist care se revoltă tocmai pe ideea de a lăsa viața pe seama unor avataruri construite de o companie specializată în roboți umanoizi. Avatarurile preluau la modul propriu viața publică a oamenilor ce erau conectați printr-un terminal la acestea. În această lume tehnologizată ce nu mai

cunoştea boala şi suferinţa sau efortul fizic se putea oferi cadrul unei existenţe cvasi-perfecte pentru cei care preferau acest simulacru existenţial. Astfel dorinţa umană de a-şi proiecta în spaţiul public o anumită imagine întinerită, înfrumuseţată, retuşată sau altfel spus cosmetizată era satisfăcută prin intermediul unei tehnologii a cărei funcţionare nimeni nu o punea sub semnul întrebării. Cei care nu acceptau o astfel de viaţă prin simulacre sau surogate erau plasaţi într-o rezervaţie umană unde trăiau în condiţiile unei existenţe precare cu un statut de marginali, de neadaptaţi la lumea nouă, performantă a surogatelor.

În finalul filmului aflăm însă că lucrurile nu stau chiar aşa de bine cum par la prima vedere, că un astfel de sistem, pe lângă faptul că poate fi vulnerabil în totalitatea sa, implică un lucru mult mai grav şi anume dependenţa utilizatorilor, care ajung să prefere tot mai mult folosirea trupurilor-gazdă nu numai pentru activităţile rezervate spaţiului public, ci chiar şi pentru cele private. Această dependenţă devine astfel cu adevărat periculoasă şi chiar patologică, deoarece îl distruge pe omul care se înstrăinează de sine, preferând avatarul existenţei asumate prin propriul său trup. Concluzia filmului este că roboţii, atunci când ajung să-l înlocuiască totalmente pe om, devin o perversitate născută dintr-o dependenţă, iar singura cale de a scăpa de această dependenţă ruinătoare pentru omenire este distrugerea roboţilor.

Filmul are o mare încărcătură filosofică şi lansează extrem de multe provocări; cum ar fi de exemplu: dacă există o limită a tehnologiilor ce vin să ofere o prelungire performantă corpului uman. Încă de la originea lui *Homo sapiens,* uneltele au servit drept prelungiri performante ale deficienţelor noastre corporale asigurându-ne astfel supravieţuirea într-un mediu în care ne lipseau armele naturale pentru a putea face faţă concurenţei cu celelalte vieţuitoare, mult mai bine adaptate din punct de vedere al naturii lor la mediul de viaţă. Întreaga tehnologie se bazează pe acest principiu al augmentării calităţilor umane, mergând până la noile tehnologii ce au ca rol să perfecţioneze nu numai auzul, văzul, memoria şi capacităţile noastre intelective, ci chiar dorinţele şi

deciziile noastre care, la un moment dat, încetează de a mai fi umane. Omul devine doar o fiinţă cu existenţă strict funcţională pierzându-şi dimensiunea compasiunii şi mai ales a empatiei cu celălalt.

„Matrix"
– realitatea în care inteligenţa artificială creează percepţiile –

În cartea *Momentul adevărului: ştiinţă societate şi noua cultură*[148], Fritjof Capra se delimitează de viziunea mecanicistă asupra vieţii organice, aşa cum fusese aceasta dezvoltată în opera lui René Descartes. În micul său tratat intitulat *Omul (L'Homme)*, filosoful francez iniţia o viziune asupra unui om de tip maşină, în care încerca să explice întreaga funcţionare a organismului viu pe baza unor principii mecanice. Pentru Descartes, lumea viului nu era prea departe în funcţionarea sa de un mecanism de tipul automatelor, a acelor *perpetuum mobile*, ce pot găzdui mişcarea o perioadă îndelungată de timp. Această teorie de tip mecanicist convenea foarte bine dualismului cartezian şi acelei teorii a *fantomei din maşină*, ce explica relaţia dintre suflet şi corp. Ceea ce nu a observat filosoful francez este faptul că orice mecanism este un sistem închis, incapabil de a forma ecosisteme globale, de a fi în legătură cu altceva decât cu el însuşi. Organismele vii au calitatea fundamentală de a comunica între ele, de a face schimburi mutuale, universul viului fiind, în fapt, un imens organism în care toate elementele lui sunt interconectate între ele.

Pentru Fritjof Capra, însă, organismele nu pot fi văzute ca sisteme închise, chiar dacă activitatea inimii, a plămânilor, a ficatului sau a

[148] Fritjof Capra, *Momentul adevărului: ştiinţă societate şi noua cultură*, traducere din engleză de Niculiţă Damaschin, Editura Tehnică, Bucureşti, 2004

sistemului circulator poate fi înțeleasă în funcționarea lor și pe baza unor principii de ordin mecanic sau anumite organe pot fi chiar înlocuite cu elemente artificiale, care li se pot substitui quasi-perfect. Organismele vii, cum bine sesiza încă din anticitate Aristotel, se conduc după principiul că întregul explică partea. Acest lucru face cu putință existența acelei forțe nevăzute care asigură regenerarea unui sistem viu. Celulele organismelor sunt schimbate ciclic, urmând un program genetic bine stabilit. Reproducerea este astfel o trăsătură fundamentală a viului. Această reproducere este la nivelul fiecărei celule, dar, având în vedere faptul că organismele se deteriorează în timp, natura a creat și ceva mult mai eficient pentru supraviețuirea vieții – respectiv reproducerea organismelor în totalitatea lor, ceea ce la viețuitoarele evoluate se realizează prin sexualitate și nașterea altor organisme, care le imită pe genitoarele lor. Fritjof Capra constată că în această lume a viului, dominată de legile interconectării și ale reproducerii, există o singură excepție și anume virusurile. Ele pot exista și în afara sistemelor vii ca structuri strict chimice, fără nicio urmă de viață, numai că, în momentul în care găsesc o celulă gazdă, acestea se pot trezi la viață precum biblicul Lazăr, devenind structuri vii, capabile să se reproducă foarte dinamic și consumând energia celulelor-gazdă, ce aparțin altor organisme. Aceste organisme de tip gazdă vor fi epuizate și uneori chiar distruse de virusul care se hrănește, literalmente, cu energia celulelor lor. Virusul este cel mai egoist element din lumea viului. El nu intră în niciun ecosistem, nu face schimburi cu alte organisme vii, ci doar se mută de la o gazdă la alta, epuizându-le acestora resursele vitale.

Covid-19 este, în acest sens, un super-virus. Spre deosebire de virușii obișnuiți, care nu rezistă în afara celulelor-gazdă, noul coronavirus Covid-19 poate rezista viu o perioadă destul de lungă, de la câteva zile la săptămâni, în funcție de natura suprafețelor de care se atașează și astfel acesta poate deveni extrem de contagios.

Gânditori precum Fritjof Capra sau scenariști și regizori așa cum sunt frații Wachowski (Andy și Larry), cei ce au realizat filmul *Matrix* în anul 1999, au extins această viziune asupra virusului din domeniul biologic în cel social. Astfel, natura egoistă din om l-ar putea conduce pe acesta, în anumite condiții, spre un comportament social ce l-ar apropia mai mult de viruși și nu de mamifere. Virușii sunt asemenea oamenilor contemporani, singurii atât de distrugători în raport cu mediul care îi găzduiește și le asigură energia necesară supraviețuirii.

Filmul *Matrix* a devenit de referință tocmai pentru că face această paralelă între societatea de consum contemporană și lumea virușilor ce-și distrug gazdele. Personajul principal din film, un tânăr computerist pe nume *Thomas Anderson*, supranumit de apropiații săi cu apelativul *Neo*, descoperă, cu ajutorul unor *hackeri* rebeli, că întreaga realitate pe care o știa el nu este altceva decât un vast și complex program de calculator, numit *Matrix*, creat de o inteligență artificială, ce folosește oamenii adormiți ca simple baterii care să asigure energia necesară funcționării acestei minți non-umane, extrem de sofisticată, care și-a dobândit propria-i conștiință. Problema ce trebuie rezolvată din punctul de vedere al inteligenței artificiale este ca aceste corpuri, „cultivate" în utere artificiale și captive mental în *Matrix* prin confiscarea tuturor percepțiilor lor, să nu se autodistrugă. Realitatea construită doar pe baza percepțiilor minții umane este o idee filosofică care a fost creată de către George Berkeley, care, în *Principiile cunoașterii omenești*, imagina un Dumnezeu care oferea oamenilor un univers ca percepție. Acest Dumnezeu berkeleyan creează toate percepțiile pe care le pot avea oamenii și le oferă treptat ființelor create de El. Astfel, realitatea berkeleyană este în fapt rezultatul unui cumul de percepții. În *Matrix*, acest rol al lui Dumnezeu îl preia *inteligența artificială*, ce construiește un univers în întregime falsificat, amintind de suspiciunile pe care le avea Descartes în prima meditație metafizică în legătură cu posibilitatea existenței unui Geniu Rău, extrem de viclean și de înșelător, dar și extrem de puternic în același timp, care ar putea fi sursa tuturor per-

cepţiilor umane. *Matrix* cumulează aceste viziuni carteziano-berkeleyene într-o manieră adaptată secolului XXI, în care nu mai este vorba nici de un Geniu Rău, nici de Dumnezeu, ci de o inteligenţă artificială capabilă să creeze o realitate prin controlul tuturor percepţiilor umane. Filmul *Matrix* nu se îndreaptă spre o imagine atee asupra lumii, având multe trimiteri şi paralele la textele religioase, putând fi bine încadrat într-un stil neo-gotic, în care omul, posesor al unui suflet îndumnezeit, se luptă cu tenebrele propriilor sale creaţii.

Matrixul are ca obiectiv principal oferirea unei pseudo-realităţi acestor minţi umane în stare de visare, percepută de ele ca cea mai bună din lumile posibile. Acest lucru este însă extrem de dificil deoarece maşina, sau altfel spus *inteligenţa artificială,* nu poate să înţeleagă universul *oamenilor,* pe care însă îi studiază dindeaproape, încercând să-i încadreze într-o anumită clasă de vieţuitoare pentru a-i putea „cultiva" cât mai eficient. Într-adevăr, omul este diferit de celelalte organisme, deoarece el face excepţie de la marea lege a adaptării la mediu. Fiinţa umană depinde de unelte, de artefacte. Pentru a supravieţui, omul a căutat ca, ceea ce natura nu i-a oferit prin selecţie, să obţină prin creaţie artificială. El şi-a făcut artefacte care să-i suplinească lipsa colţilor, a ghearelor, a blănii, etc. Inteligenţa artificială şi *Matrix* sunt de fapt supremele, ultimele artefacte create de *Homo sapiens* şi care vin să-l înlocuiască în integralitatea sa, inclusiv în puterea de a lua decizii. Încercând să-l claseze pe om, *inteligenţa artificială* îl consideră mai apropiat de lumea viruşilor decât de cea a mamiferelor.

Destăinuindu-şi această revelare unui om, *inteligenţa artificială* din *Matrix* face câteva constatări de natură filosofică în legătură cu ceea ce reprezintă natura umană. Mai întâi aflăm că au existat mai multe *Matrixuri,* al căror scop era să existe o societate umană perfectă, unde toată lumea să fie fericită. A fost însă un dezastru, avea să constate *agentul Smith* – variantă antropomorfă a acestei inteligenţe artificiale atât de „binevoitoare" cu oamenii –, căci în fapt nimeni nu accepta programul.

S-au pierdut astfel „recolte" întregi, iar concluzia a fost că lipsea programul care să decodifice natura umană, societatea perfectă pe care acesta și-o dorea și pe care ar fi putut să o realizeze în mod concret. *Omul* apărea *inteligenței artificiale* ca o ființă ciudată, absurdă, care uneori prefera mizeria și suferința. Lumea perfectă oferită de *Matrix,* avea să constate *Smith,* nu devenea altceva decât un vis din care creierul primitiv al omului încearcă mereu să se trezească. În acest context al eșecurilor repetate, *Matrix,* care depindea totuși de oameni ca sursă principală de energie, a încercat să devină uman, iar civilizația umană s-a transformat în civilizația mașinilor, astfel că mașinile au început să gândească pentru oameni la fel ca oamenii. În acest fel, se naște paradoxul: *Matrix–mașina vrea să devină umană*, dar nu poate realiza acest lucru deoarece nu se poate opune propriului program, căci mașina, pur și simplu, nu se plictisește precum oamenii. De aceea, chiar dacă are conștiința superiorității sale ca inteligență, aceasta simte că nu poate fi umană și atunci începe să distrugă tot ceea ce este cu adevărat uman, tocmai această capacitate anti-sistem, pe care însă mașina o traduce ca fiind similară cu acțiunea pe care o au virușii asupra mediului în care se reproduc. Astfel, în finalul dezvăluirilor sale, *Smith* își prezintă marea sa revelație. Încercând să clasifice specia umană, el constată că omul nu este un mamifer căci toate mamiferele de pe planetă își dezvoltă un echilibru natural față de mediul înconjurător. Omul însă, în evoluția lui, nu a făcut acest lucru, ba, dimpotrivă, a distrus mediul. Mai mult, *Smith* continuă: „Vă mutați într-un loc și vă multiplicați până ce epuizați resursele naturale și nu puteți supraviețui decât trecând în altă zonă. Un singur alt organism de pe planetă urmează același tipar: *Virusul*". În viziunea lui *Smith*, virusul este supremul egoist al lumii vii, incapabil de a se integra în vreun sistem organic, cu alte cuvinte - într-un ecosistem funcțional. Virusul nu are decât o singură misiune și anume să se reproducă, distrugând ecosistemul gazdă. Concluzia lui *Smith* este că ființele umane sunt o boală, un cancer al planetei: „Voi sunteți molima, iar noi leacul".

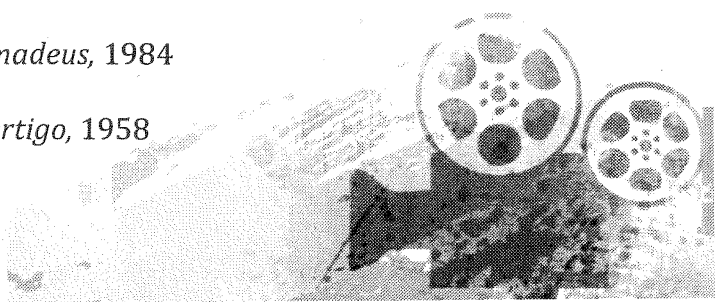
Ceea ce nu posedă însă maşina este capacitatea de a se opune programului său. Omul, prin poziţia sa specială în cosmos, este aşa cum sugera acest lucru Max Scheller, un *Neinsagenköner*, adică un *animal care poate să spună „nu"*. Eul – care poate însemna la prima vedere, prin supralicitarea valorii lui, egoism – este cel responsabil de această plasare a omului în universul spiritului, care îi permite să fie un opozant al vieţii, dar nu neapărat şi un distrugător al acesteia. Totuşi, există şi situaţii când acest egoism poate duce şi în direcţia patologică, când lipsa de responsabilitate îl poate transforma pe om în distrugătorul vieţii. De aceea, cel mai important lucru pentru acesta este să păstreze un complicat echilibru între natură, viaţa organică în general, ca ecosistem funcţional în care toate elementele organice se întrepătrund, şi spirit – această capacitate uimitoare a omului de a se plasa, numai şi numai datorită eului său, în condiţia de fiinţă diferită faţă de tot ceea ce reprezintă lumea viului.

Subtila diferenţă dintre *opozant* şi *distrugător* sau, cu alte cuvinte, dintre *diferit* şi *identic*, în raport cu tot ceea ce este organic, reprezintă acel element uman pe care inteligenţa produsă de maşini, oricât de sofisticate ar fi acestea, nu îl poate gestiona. Mintea artificială a computerului gândeşte numai binar – prin cele două cifre posibile „0" şi „1", traduse ca *nu* sau *da* – lipsindu-i marja de fineţe necesară şi suficientă pentru interpretarea acelor nuanţe specifice valorilor intermediare.

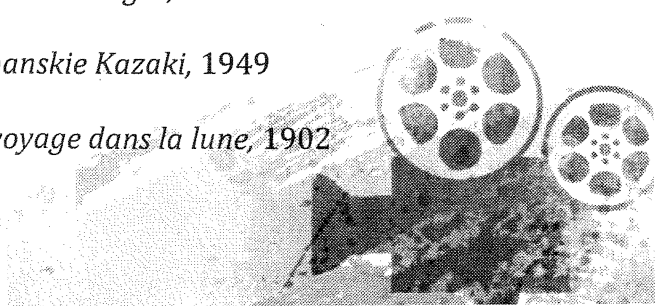
FILMOTECĂ

** Titlurile filmelor incluse în această carte au respectat traducerea în limba română utilizată de site-ul CineMagia (http://www.cinemagia.ro).*

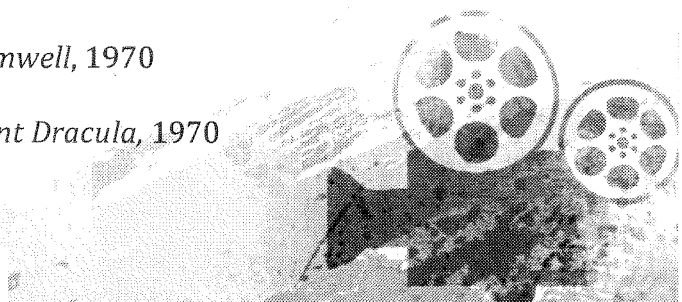
12 ani de sclavie
titlul original: *Twelve years a slave,* 2013
A fost odată la... Hollywood
titlul original: *Once Upon a Time in Hollywood*, 2019
A Guy Named Joe
titlul original: *A Guy Named Joe,* 1943
A noua poartă
titlul original: *The Ninth Gate,* 1999
A șaptea pecete
titlul original: *Det sjunde inseglet / The Seventh Seal,* 1957
A-și trăi viața
titlul original: *Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, 1962
Ad astra
titlul original: *Ad astra,* 2019
Alerta
titlul original: *Outbreak,* 1995
Alien (serie de filme)
Alien
titlul original: *Alien,* 1979
Aliens – Misiune de pedeapsă
titlul original: Aliens, 1986
Alien3
titlul original: *Alien3,* 1992
Alien: Renașterea
titlul original: *Alien: Resurrection,* 1997
Predator
titlul original: *Predator,* 1987
AVP: Alien vs. Predator
titlul original: *AVP: Alien vs. Predator*, 2004
Alita: Îngerul războinic
titlul original: *Alita: Battle Angel,* 2019
Alte nouă săptămâni și jumătate
titlul original: *Another 9½ Weeks*, 1997
Amadeus
titlul original: *Amadeus,* 1984
Ameţeala
titlul original: *Vertigo,* 1958



Android
titlul original: *The Machine,* 2013
Apocalipsul acum
titlul original: *Apocalypse Now*, 1979
Apropo de Nisa
titlul original: *À propos de Nice*, 1930
Armata celor 12 maimuţe
titlul original: *12 monkeys,* 1995
Avatar
titlul original: *Avatar,* 2009
Aventurile lui Robin Hood
titlul original: *The Adventures of Robin Hood,* 1938
Balul vampirilor
titlul original: *Dance of the Vampires,* 1967
Bel Ami
titlul original: *Bel Ami,* 1947, 2012
Brazil
titlul original: *Brazil*, 1985
Buffy, spaima vampirilor (serial TV)
titlul original: *Buffy the Vampire Slayer,* 1997
Cabinetul doctorului Caligari
titlul original: *Das Cabinet des Dr. Caligari,* 1920
Carrie
titlul original: *Carrie,* 1976
Cartierul chinezesc
titlul original: *Chinatown*, 1974
Casablanca
titlul original: *Casablanca,* 1942
Casper
titlul original: *Casper,* 1995
Catifeaua Albastră
titlul original: *Blue Velvet,* 1986
Cavalerul Negru
titlul original: *The Dark Knight,* 2008
Cazacii din Kuban
titlul original: *Kubanskie Kazaki,* 1949
Călătoria pe Lună
titlul original: *Le voyage dans la lune,* 1902

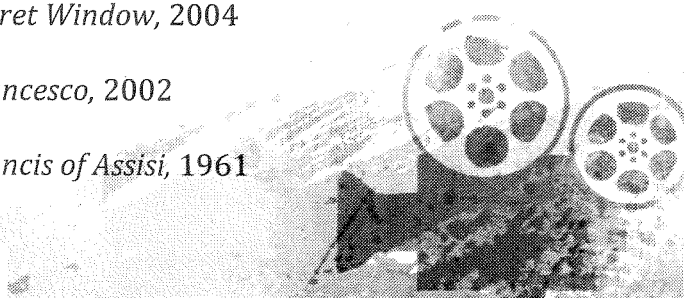


Călăuza
titlul original: Сталкер, 1979
Căpitanul Blood
titlul original: *Captain Blood*, 1935
Câinele andaluz
titlul original: *Un chien andalou*, 1929
Ce vor bărbații?
titlul original: *What Men Want*, 2019
Ce vor femeile?
titlul original: *What Women Want?*, 2000
Cea mai periculoasă pradă
titlul original: *The Most Dangerous Game*, 1932
Cetățeanul Kane
titlul original: *Citizen Kane*, 1941
Chicago
titlul original: *Chicago*, 2002
Cincizeci de umbre ale lui Grey
titlul original: *Fifty Shades of Grey*, 2015
Cincizeci de umbre descătușate
titlul original: *Fifty Shades Freed*, 2018
Cincizeci de umbre întunecate
titlul original: *Fifty Shades Darker*, 2017
Cleopatra
titlul original: *Cleopatra*, 1917
Codul Asasinului
titlul original: *Assassin's Creed*, 2016
Contagion, pericol nevăzut
titlul original: *Contagion*, 2011
Copilul lui Rosemary
titlul original: *Rosemary's Baby*, 1968
Crima din Orient Express
titlul original: *Murder of the Orient Express*, 2017
Crimă și pedeapsă
titlul original: *Crime and Punishment*, 1935, 1998, 2002
Cromwell
titlul original: *Cromwell*, 1970
Count Dracula
titlul original: *Count Dracula*, 1970

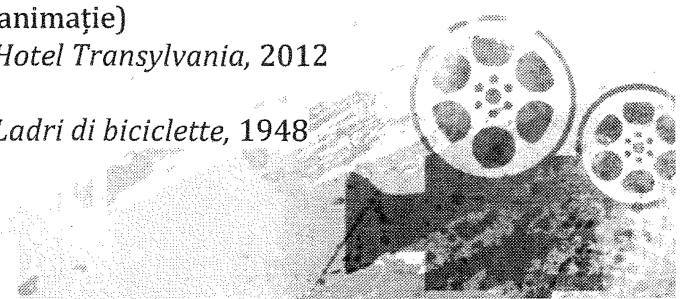


Crucișătorul Potemkin
titlul original: Броненосец «Потёмкин», 1925
Cu ochii larg închiși
titlul original: *Eyes Wide Shut,* 1999
Das Testament des Dr. Mabuse
titlul original: *Das Testament des Dr. Mabuse,* 1933
De la răsăritul la apusul Soarelui
titlul original: *From Dusk till Dawn*, 1996
De veghe în lanul de porumb
titlul original: *Children of the Corn*, 1984
Death of a Nation
titlul original: *Death of a Nation,* 2018
Demon pe două roți
titlul original: *Ghost Raider,* 2007
Deodată, vara trecută
titlul original: *Suddenly, Last Summer,* 1959
Deschide ochii
titlul original: *Abre los ojos,* 1997;
versiunea engleză: *Vanilla Sky,* 2001
Désirée
titlul original: *Désirée*, 1954
Dictatorul
titlul original: *The Great Dictator*, 1940
Die 1000 Augen des Dr. Mabuse
Die 1000 Augen des Dr. Mabuse, 1960)
Dincolo de trecut
titlul original: *Déjà-Vu*, 2006
Doamna din Shanghai
titlul original: *The Lady of Shanghai,* 1947
Doctorul Jekyll și Domnul Hyde
titlul original: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1941
Dominick și Eugene
titlul original: *Dominick and Eugene,* 1988
Domnișoara Christina
titlul original: *Domnișoara Christina,* 2013
Dor nestins
titlul original: *Now, Voyager*, 1942
Dorian Gray
titlul original: *Dorian Gray,* 2009

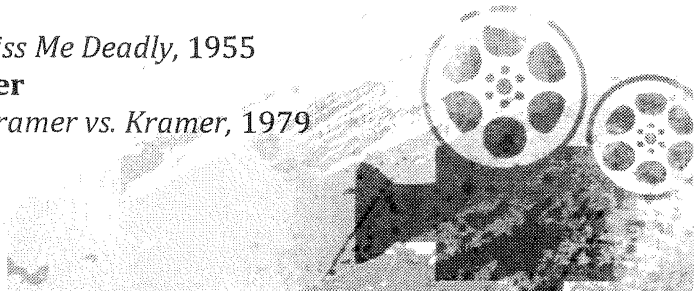
Dracula
titlul original: *Dracula*, 1958
Dracula
titlul original: *Dracula*, 1992
Dracula 3D
titlul original: *Dracula 3D*, 2012
Dracula al lui Bram Stoker
titlul original: *Bram Stoker's Dracula*, 1992
Dracula, un mort iubăreț
titlul original: *Dracula: Dead and Loving It*, 1995
Eu, robotul
titlul original: *I, robot*, 2004
Ex Machina
titlul original: *Ex Machina*, 2015
Exorcistul
titlul original: *The Exorcist*, 1973
Fahrenheit 11/9
titlul original: *Fahrenheit 11/9*, 2018
Falstaff
titlurile originale: *Campanadas a medianoche* – varianta spaniolă, 1965 / *Chimes at Midnight* – varianta engleză, 1965
Fantoma
titlul original: *Ghost*, 1990
Fantoma lui Barbă Neagră
titlul original: *Blackbeard's Ghost*, 1968
Fantômas
titlul original: *Fantômas*, 1946
Faust
titlul original: *Faust – Eine Deutsche Volkssage*, 1926
Favorita
titlul original: *The Favourite*, 2018
Femeia fantastică
titlul original: *Wonder Woman*, 2017
Fereastra secretă
titlul original: *Secret Window*, 2004
Francesco
titlul original: *Francesco*, 2002
Francis of Assisi
titlul original: *Francis of Assisi*, 1961



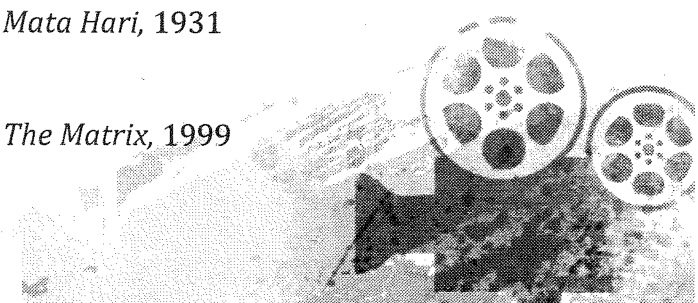
Frankestein
titlul original: *Frankenstein*, 1931
Fraţii Karamazov
titlul original: Бра́тья Карама́зовы /
Brat'ya Karamazovy, 1958
French Cancan
titlul original: *French Cancan,* 1955
Freud
titlul original: *Freud: a secret passion,* 1962
Frumuseţe americană
titlul original: *American Beauty,* 1999
Frumuseţea diavolului
titlul original: *La Beauté du diable,* 1950
Gemini: Conspiraţia
titlul original: *Gemini Man*, 2019
Ghici cine vine la cină?
titlul original: *Guess Who's Coming to Dinner*, 1967
Giordano Bruno
titlul original: *Giordano Bruno,* 1973
Gladiatorul
titlul original: *Gladiator*, 2000
Golem
titlul original: *Der Golem*, în SUA, *The Monster of Fate*, 1915
Golemul şi fata care dansează
titlul original: *Der Golem und die Tänzerin,* 1917
Golemul: cum a apărut el în lume
titlul original: *Der Der Golem, wie er in die Welt kam*, 1920
Hair
titlul original: *Hair*, 1979
Hamlet
titlul original: *Hamlet,* 1948
(producţii ulterioare: 1969, 1990, 1996, 2000, 2017, 2019)
Hellboy – Eroul scăpat din Infern
titlul original: *Hellboy*, 2004
Hotel Transilvania (animaţie)
titlul original: *Hotel Transylvania,* 2012
Hoţii de biciclete
titlul original: *Ladri di biciclette,* 1948



Hulk
titlul original: *Hulk*, 2003
I se spunea Zodiac
titlul original: *Zodiac*, 2007
Iadul se dezlănțuie
titlul original: *Drive Angry*, 2011
Inadaptații
titlul original: *The Misfits*, 1961
Incredibilul Hulk
titlul original: *The Incredible Hulk*, 2008
Inspirație
titlul original: *Inspiration*, 1931
Instinct primar
titlul original: *Basic Instinct*, 1992
Intoleranța
titlul original: *Intolerance*, 1916
Intrarea Dragonului
titlul original: *Enter the Dragon*, 1973
Începutul
titlul original: *Inception*, 2010
Îngerul albastru
titlul original: *Der blaue Engel*, 1930
Întâlnire cu Joe Black
titlul original: *Meet Joe Black*, 1998
James Bond
serie de 24 de filme (1962 – 2015)
Jocul morții
titlul original: *Game of Death*, 1978
Joker
titlul original: *Joker*, 2019
Jumanji
titlul original: *Jumanji*, 1995
Jumanji: Aventură în junglă
titlul original: *Jumanji: Welcome to the Jungle*, 2017
Kiss Me Deadly
titlul original: *Kiss Me Deadly*, 1955
Kramer contra Kramer
titlul original: *Kramer vs. Kramer*, 1979



La dolce vita
titlul original: *La dolce vita,* 1960
La Est de Eden
titlul original: *East of Eden,* 1955
La Jetée
titlul original: *La Jetée*, 1962
La răscruce de vânturi
titlul original: *Wuthering Heights,* 1939
Legături primejdioase
titlul original: *Les Liaisons dangereuses*, 1959,
varianta engleză a filmului: *Dangerous Liaisons,* 1988
Legenda vie
titlul original: *I'am Legend*, 2007
Les eaux troubles
titlul original: *Les eaux troubles,* 1949
Lolita
titlul original: *Lolita,* 1962, 1997
Lucy
titlul original: *Lucy,* 2014
Luminile orașului
titlul original: *City Lights*, 1931
Luther
titlul original: *Luther*, 2003
Madame Curie
titlul original: *Madame Curie*, 1943
Mandela: lungul drum către libertate
titlul original: *Mandela: Long Walk to Freedom*, 2013
Marchizul de Sade
titlul original: *Quills*, 2000
Marnie
titlul original: *Marnie*, 1964
Martin Luther
titlul original: *Martin Luther,* 1953
Mata Hari
titlul original: *Mata Hari,* 1931
Matrix (trilogie)
a. Matrix
titlul original: *The Matrix,* 1999



b. Matrix – Reîncărcat
titlul original: *The Matrix Reloaded*, 2003
c. Matrix – Revoluții
titlul original: *The Matrix Revolutions,* 2003

Mătușa Tula
titlul original: *La Tía Tula*, 1964

Metodă periculoasă
titlul original: *A Dangerous Method,* 2011

Metropolis
titlul original: *Metropolis,* 1927

Ministry of Fear
titlul original: *Ministry of Fear,* 1944

Moartea neagră
titlul original: *Black Death*, 2010

Napoléon
titlul original: *Napoléon*, 1927 și 1955

Naşterea unei naţiuni
titlul original: *Birth of a Nation*, 1915

Naşul
titlul original: *The Godfather*, 1972

Necruțătorul
titlul original: *Unforgiven*, 1992

Niagara
titlul original: *Niagara,* 1953

Nick Carter – Master Detective
titlul original: *Nick Carter – Master Detective,* 1939

Nineteen Eighty-Four / 1984
titlul original: *Nineteen Eighty-Four / 1984*, 1984

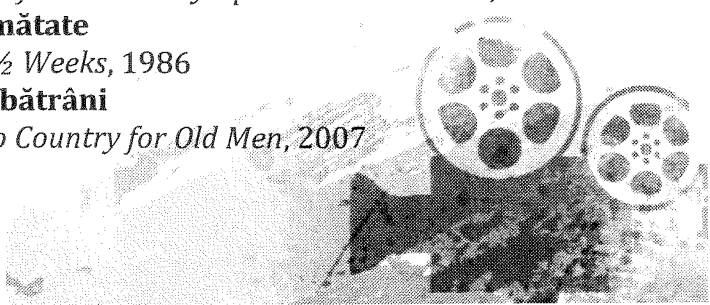
No exit
titlul original: *No exit,* cunoscut și ca *Sinners Go to Hell,* 1962

Nopțile Cabiriei
titlul original: *Le Notti di Cabiria,* 1957

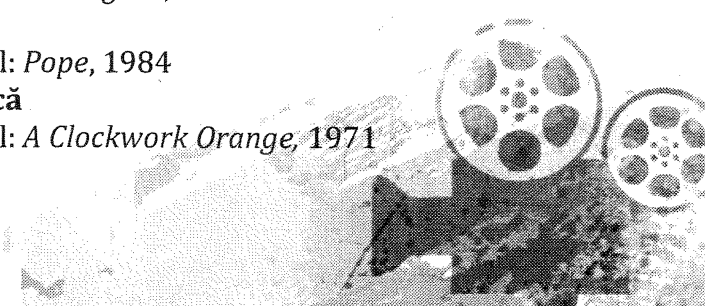
Nosferatu, o simfonie a groazei
titlul original: *Nosferatu: eine Symphonie des Grauens,* 1922

Nouă săptămâni și jumătate
titlul original: *9½ Weeks*, 1986

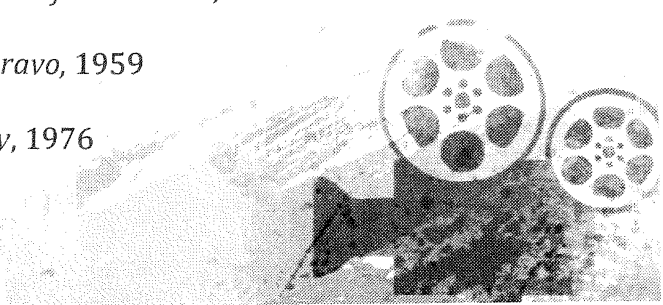
Nu există țară pentru bătrâni
titlul original: *No Country for Old Men*, 2007



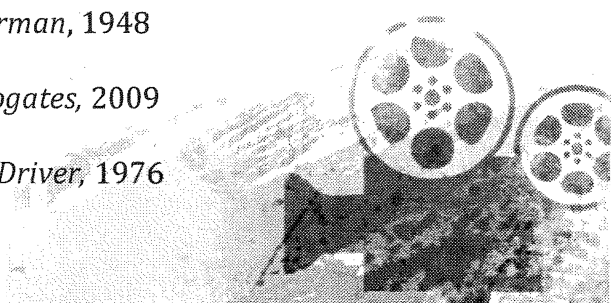
Numele Trandafirului
titlul original: *The Name of the Rose*, 1986
Obsesie
titlul original: *Ossessione*, 1943
Odiseea spațială 2001
titlul original: *2001. A Space Odyssey*, 1968
Ritual sângeros / Omul de răchită
titlul original: *The Wicker Man*, 2006
Omul invizibil
titlul original: *The Invisible Man*, 1933
Omul-lup
titlul original: *The Wolfman*, 2010
Orașul păcatelor
titlul original: *Sin City*, 2005
Orfeu
titlul original: *Orphée*, 1950
Padre Pio
titlul original: *Padre Pio*, 2000
Padre Pio – Tra cielo e terra
titlul original: *Padre Pio – Tra cielo e terra*, 2000
Pantofiorii roșii
titlul original: *The Red Shoes*, 1948
Patimile Ioanei d'Arc
titlul original: *La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928
Păsările
titlul original: *The Birds*, 1963
Pe aripile vântului
titlul original: *Gone with the Wind*, 1939
Pianistul
titlul original: *The Pianist*, 2002
Piciul
titlul original: *The Kid*, 1921
Poltergeist
titlul original: *Poltergeist*, 1982
Pope John Paul II
titlul original: *Pope*, 1984
Portocala mecanică
titlul original: *A Clockwork Orange*, 1971



Portretul lui Dorian Gray,
titlul original: *The Picture of Dorian Gray,* 1945
Posedata
titlul original: *Possesion,* 1981
Poștașul sună întotdeauna de două ori,
titlul original: *The Postman Always Rings Twice,* 1981
Poveste de iubire
titlul original: *Love Story*, 1970
Predatorul
titlul original: *The Predator,* 1987
Primele nouă săptămâni și jumătate
titlul original: *The First 9½ Weeks*, 1998
Prințul Persiei: Nisipurile timpului
titlul original: *Prince of Persia: The Sands of Time,* 2010
Profesorul Marston și femeia fantastică
titlul original: *Professor Marston and the Wonder Woman*, 2017
Psycho
titlul original: *Psycho,* 1960
Pulp Fiction
titlul original: *Pulp Fiction,* 1994
Pumnul furiei
titlul original: *Fist of Fury,* 1972
Radioactive
titlul original: *Radioactive,* 2019
Războiul Stelelor
titlul original: *Star Wars,* 1977
Râul fără întoarcere
titlul original: *River of No Return,* 1954
Rebel fără cauză
titlul original: *Rebel Without a Cause,* 1955
Regina Christina
titlul original: *Queen Christina,* 1933
Requiem pentru un vis
titlul original: *Requiem for a Dream*, 2000
Rio Bravo
titlul original: *Rio Bravo,* 1959
Rocky
titlul original: *Rocky*, 1976



Sade
titlul original: *Sade*, 2000
Saga Amurg (miniserie)
a. Amurg
titlul original: *Twilight*, 2008
b. Saga Amurg: Lună Nouă
titlul original: *The Twilight Saga: New Moon*, 2009
c. Saga Amurg: Eclipsa
titlul original: *The Twilight Saga: Eclipse*, 2010
d. Saga Amurg: Zori de Zi – Partea I
titlul original: *The Twilight Saga: Breaking Dawn* – Part 1, 2011
e. Saga Amurg: Zori de Zi – Partea a II-a
titlul original: *The Twilight Saga: Breaking Dawn* – Part 2, 2012
Sala de lupte
titlul original: *Fight Club*, 1999
Sărutul
titlul original: *The Kiss*, 1896
Seabiscuit: Cursa secolului
titlul original: *Seabiscuit*, 2003
Shakespeare îndrăgostit
titlul original: *Shakespeare in Love*, 1998
Sin City
titlul original: *Sin City*, 2005
Singuraticii
titlul original: *Easy Rider*, 1969
Solaris
titlul original: *Solyaris*, 1972
Spiritul din cochilie
titlul original: *Ghost in the shell*, 2017
Stăpânul inelelor
titlul original: *The Lord of the Rings*, 2001
Strălucirea
titlul original: *The Shining*, 1980
Superman
titlul original: *Superman*, 1948
Surogate
titlul original: *Surrogates*, 2009
Șoferul de taxi
titlul original: *Taxi Driver*, 1976



Șoimul maltez
titlul original: *The Maltese Falcon*, 1941

Terminatorul (miniserie)

a. Terminatorul
titlul original: *The Terminator*, 1984

b. Terminator 2: Ziua Judecății
titlul original: *Terminator 2: Judgment Day*, 1991

c. Terminatorul 3: Supremația roboților
titlul original: *Terminator 3: Rise of the Machines*, 2003

d. Terminatorul: Războiul continuă
titlul original: *Terminator: The Sarah Connor Chronicles*, 2008

e. Terminator – Salvarea
titlul original: *Terminator Salvation*, 2009

f. Terminator: Genisys (2015)
titlul original: *Terminator: Genisys*

g. Terminator: Destin întunecat
titlul original: *Terminator: Dark Fate*, 2019

The Little Vampire (serial TV)
titlul original: *The Little Vampire*, 1985

The Other Side of the Wind
titlul original: *The Other Side of the Wind*, 2018

Toată lumea cântă și dansează
titlul original: *Vesyolye rebyata*, 1934

Topper
titlul original: *Topper*, 1937

Total Recall
titlul original: *Total Recall*, 1990

Total Recall. Memorie programată
titlul original: *Total Recall*, 2012

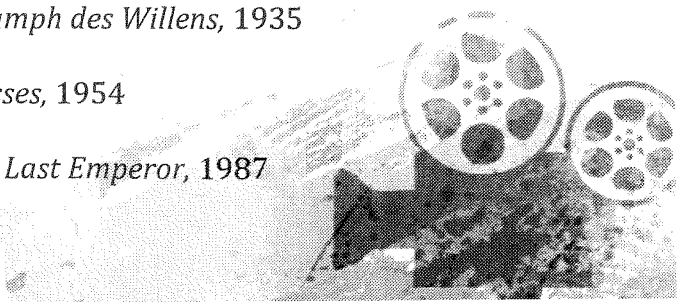
Toți oamenii Președintelui
titlul original: *All the President's Men*, 1976

Transcendence: Viață după moarte
titlul original: *Transcendence*, 2014

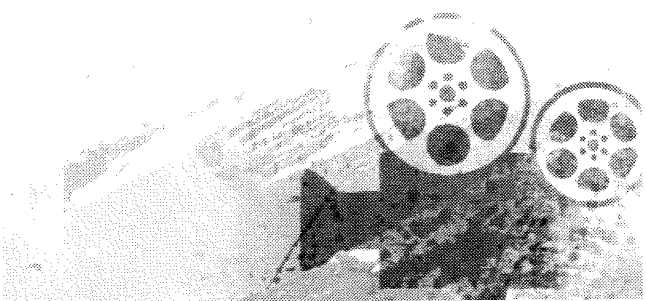
Triumful voinței
titlul original: *Triumph des Willens*, 1935

Ulisse
titlul original: *Ulysses*, 1954

Ultimul împărat
titlul original: *The Last Emperor*, 1987



Un om adevărat
titlul original: *Todo un hombre*, 1943
Un om și trei fantome
titlul original: *The Frighteners*, 1996
Vagonul
titlul original: *Körkarlen*, 1921; varianta engleză: *The Phantom Carriage* (în românește: *Căruța fantomă*)
Vampirul
titlul original: *Vampyr – Der Traum des Allan Grey*, 1932
Vântul
titlul original: *The Wind*, 1928
Vârcolacul
titlul original: *The Wolf Man*, 1941
Viață de stafie
titlul original: *Beetlejuice*, 1988
Wałęsa
titlul original: *Wałęsa. Człowiek z nadziei*, 2013
Wonder Woman 1984
titlul original: *Wonder Woman 1984*, 2020
Zăpezile de pe Kilimanjaro
titlul original: *The Snows of Kilimanjaro*, 1952
Zbor deasupra unui cuib de cuci
titlul original: *One Flew over The Cuckoo's Nest*, 1975
Ziua cârtiței
titlul original: *Groundhog Day*, 1993
Ziua îndrăgostiților
titlul original: *Valentine's Again*, 2017
Ziua Z: Apocalipsa
titlul original: *World War Z*, 2013



BIBLIOGRAFIE

Cărți, studii, articole:

Adorno, Theodor W., *Sur Walter Benjamin*, Editura Gallimard, Paris, 1999

Anders, Günther, *Obsolescența omului – Despre suflet în epoca celei de-a doua revoluții industriale*, traducere și note de Lorin Ghiman, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2013

Bauman, Zygmunt, *Globalizarea și efectele ei sociale*, Editura Antet, București

Benjamin, Walter, *Opera de artă în epoca reproductibilității sale tehnice*, traducere din limba germană de Christian Ferencz-Flatz, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2015

Bordwell, David, *The way Hollywood tells it*, University of California Press, Berkeley / Los Angeles / London, 2006

Boulé, Jean-Pierre; Tidd, Ursula, *Introduction*. In: Jean-Pierre Boulé and Ursula Tidd, *Existentialism and Contemporary Cinema: A Beauvoirian Perspective*, Berghahn Books, 2015

Breman, Joel G.; Heymann, David L.; Lloyd, Graham; McCormick, Joseph B.; Miatudila, Malonga; Murphy, Frederick A.; Muyembé-Tamfun, Jean-Jacques; Piot, Peter; Ruppol, Jean-François; Sureau, Pierre; van der Groen, Guido; Johnson, Karl M., *Discovery and Description of Ebola Zaire Virus in 1976 and Relevance to the West African Epidemic During 2013 – 2016.* J Infect Dis. 2016; 214(Suppl 3): S93–S101

Bret, David, *Greta Garbo: A Divine Star,* eBook, The Robson Press, 2013

Capra, Fritjof, *Momentul adevărului: ştiinţă societate şi noua cultură*, traducere din engleză de Niculiţă Damaschin, Editura Tehnică, Bucureşti, 2004

Cioran, Emil, *Tratat de descompunere*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992

Culianu, Ioan Petru, *Eros şi magie în Renaştere. 1484*, traducere din franceză de Dan Petrescu, traducerea textelor din latină de Ana Cojan şi Ion Ascan, Editura Polirom, Iaşi, 2003

Deleuze, Gilles, *Cinema I. Imagine-mişcare*, traducere de Ştefania şi Ioan Pop-Curşeu, Notă asupra ediţiei: Ioan Pop-Curşeu, Revizie şi postfaţă: Bogdan Ghiu, Editura Tact, Cluj-Napoca, 2012

Dostoievski, F. M., *Fraţii Karamazov*, traducere de Ovid Constantinescu şi Izabela Dumbravă, Editura Univers, Bucureşti, 1982

Dumitrescu, Marius, *Psihanaliza aplicată în filosofie şi artă*, Editura Sedcom Libris, Iaşi, 2014

Edwards, Gwynne, *Lorca, Buñuel, Dalí: Forbidden Pleasures and Connected Lives*, I. B. Tauris, New York, 2009

Elpidorou, Andreas, *The Bright Side of Boredom*, Front. Psychol., 2014

Eyman, Scott, *Lion of Hollywood: The Life and Legend of Louis B. Mayer*, Simon & Schuster, New York / London / Toronto / Sydney, 2005

Field, Syd, *Scenariul de film*, traducere de Prof. univ. dr. Copel Moscu, Editura Oscar Print, Bucureşti, 2016

Forlani, Rémo, *Cinéma-Télevision*, Album N° 5 de la Collection *L'Homme et son aventure*, Édicope, Paris

Freeman, Heather D., *The Moving Image Workshop: Introducing animation, motion graphics and visual effects in 45 practical projects*, Bloomsbury, London / New York, 2016

Freud, Sigmund, *Angoasă în civilizaţie*, în *Opere I*, traducere, cuvânt introductiv şi note de Leonard Gavriliu, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991

Freud, Sigmund, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieţii cotidiene*, traducere, studiu introductiv şi note de Dr. Leonard Gavriliu, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1980

Freud, Sigmund, *Psihanaliza visului*, traducere de Ionuţ Bănuţă, Mediarex, Bucureşti, 1995

Fürst, Maria, Trinks, Jürgen, *Manual de filosofie*, traducere de Ioana Constantin, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997

Gillespie, David, *Early Soviet Cinema: Innovation, Ideology, and Propaganda*, Wallflower, London and New York, 2000

Harding, Celia (ed.), *Aggression and Destructiveness: Psychoanalytic Perspectives*, Routledge, 2006

Holden, Tom, *Get Started in Film Making*, Hodder Education, London, 2010

Huda, Anwar, *The Art and Science in Cinema*, Atlantic Publishers and Distributors, New Delhi, 2004

Iampolski, Mikhail, *The Memory of Tiresias: Intertextuality and Film*, translated by Harsha Ram, University of California Press, 1998

Jordan, Chris, *Movies and the Reagan Presidency: Success and Ethics*, Praeger, Westport, 2003

Jung, C. G., *Arhetipurile și inconștientul colectiv*, traducere din limba germană de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura TREI, București, 2003

Konlaan, Boinkum B.; Bygren, Lars Olov; Johansson, Sven-Erik, *Visiting the cinema, concerts, museums or art exhibitions as determinant of survival: A Swedish fourteen-year cohort follow-up*, Scand J Public Health, 2000

Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, revised and expanded edition, edited and introduced by Leonardo Quaresima, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2019

Leak, Andrew, *Jean-Paul Sartre*, Reaktion Books, London, 2006

Leigh, Danny; Baxter, Louis; Farndon, John; Grant, Kieran; Wise, Damon, *The Movie Book*, Dorling Kindersley Ltd, London, 2015

Moquin-Beaudry, Ludvic, *Cinéma critique. Adorno, de Francfort à Hollywood*, Nota Bene, Québec, 2017

Morin, Edgar, *Le cinéma – un art de la complexité. Articles et inédits (1952 – 1962)*, Textes collectés, édités et présentés par Monique Peyrière et Vhiara Simonigh, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2018

Muchembled, Robert, *O istorie a Diavolului*, traducere din franceză de Emilian Galaicu-Păun, Editura Crater, București, 2002

Muyembe-Tamfum, J. J.; Kipasa, M.; Kiyungu, C.; Colebunders, R., *Ebola Outbreak in Kikwit, Democratic Republic of the Congo: Discovery and Control Measures.* J Infect Dis. 1999; 179(Suppl 1):S259-S262

Outhwaite, William (ed.), *The Blackwell Dictionary of Modern Social Thought*, second edition, Blackwell Publishing, 2003

Payne, Robert, *The Great Garbo*, Cooper Square Press, New York, 2002

Pop, Alexandru, *Fundamentele alchimiei*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002

Romanato, Gianpaulo; Lombardo, Mario G.; Culianu, Ioan Petru, *Religie și putere*, traducere de Maria-Magdalena Anghelescu și Șerban Anghelescu, Editura Nemira, București, 1996

Sartori, Giovanni, *Homo videns. Imbecilizarea prin televiziune și post-gândirea*, traducere din italiană de Mihai Elen, Editura Humanitas, București, 2005

Schneider, Steven Jay (coordonator), *1001 de filme de văzut într-o viață*, ediția a III-a revăzută și adusă la zi, traducere din limba engleză de Justina Bandol, Daniela Bojică, Smaranda Câmpeanu, Roxana Dascălu, Irina Horea, Lingua Connexion, Prefață de Jason Solomon, Editura RAO, București, 2012

Secrest, Meryle, *Salvador Dali: A Biography*, Dutton, 1986

Sova, Dawn B., *Filme interzise. Istoria cenzurii a 125 de filme artistice*, traducere de Maria Giugariu, Editura Lider, București, 2010

Thomson, David, *The New Biographical Dictionary of Film: Sixth Edition*, Alfred A. Knopf, New York, 2014

Tymoszuk, Urszula; Perkins, Rosie; Spiro, Neta; Williamon, Aaron; Fancourt, Daisy, *Longitudinal Associations Between Short-Term, Repeated, and Sustained Arts Engage-ment and Well-Being Outcomes in Older Adults.* J Gerontol B Psychol Sci Soc Sci. 2020; 75(7):1609-1619

Wade, Chris, *Charlie Chaplin: The Complete Film Guide*, Wisdom Twins Books, 2019, pp. 227 – 230

Resurse web:

https://edition.cnn.com/2020/06/10/media/gone-with-the-wind-hbo-max/index.html

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Horse_in_Motion.jpg#/media/

https://doi. org/10.3389/fpsyg.2014.01245

https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/00037078.htmm

Connell, Richard, *The Most Dangerous Game*, Feedbooks, accesat pe 08.12.2020 https://service.ebook.hyread.com.tw/ebookservice/epubreader/hyread/v3/reader.jsp

Cartea este o pasiune,
iar pasiunea se împarte...

www.editurasedcomlibris.ro
www.portokal.ro

Bun de tipar: 2021. Apărut: 2021
Carte înregistrată la
Biblioteca Națională a României în catalogul CIP
Tiraj I: 100 de exemplare
Asumat livrarea serviciului Depozit legal
către Biblioteca Națională a României.

Editura SEDCOM LIBRIS, Şos. Moara de Foc nr. 4, cod 700527, Iaşi, România
Biroul de Traduceri şi de Creație Publicitară SEDCOM LIBRIS,
Şos. Moara de Foc nr. 4, cod 700527, Iaşi, România
Tel.: + 40 232 242 877, + 40 742 76 97 72; Fax: + 40 232 233 080
E-mail: editurasedcomlibris@gmail.com

Tiparul executat la Tipografia SEDCOM LIBRIS
Şos. Moara de Foc nr. 4, cod 700527, Iaşi, România
Tel.: + 40 232 234 582; Fax: + 40 232 233 080
E-mail: tipografia@sedcom.ro